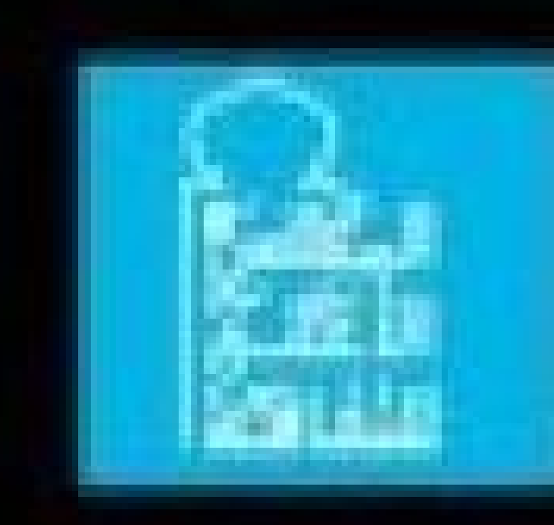
كتابة النقد السينمائي

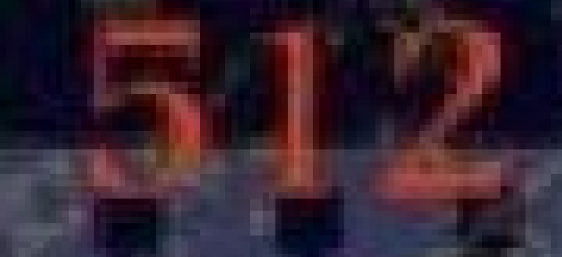




تأليف: تيموثي كوريجان

ترجمة: جمال عبد الناصر

مراجعة: هاشم النحاس



المشروع القومى للترجمة

كتابة النقد السينمائى

« دليل مختصر »

تـأليــف : **تيموثى كوريجان**

ترجمـــة : **جمال عبد الناصر**

مراجعة : **هـاشم النحـاس**



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥١٢
- كتابة النقد السينمائى
- تيموثى كوريجان
- جمال عبد الناصر
- هاشم النحاس
- الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

A Shourt Guide to
Writing about Film

المؤلف : Timothy Corrigan

الناشر : New York : Scott, Foresman and Company,1988

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St, Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax: 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات



تصدير المترجم

لقد شهد العقد الأخير من القرن الماضى اهتمامًا خاصًا بدارسى فن السينما من قبل النقاد والمحللين السينمائيين ، إذ صدرت عدة دراسات نقدية متخصصة ، توجهت أساسًا إلى طلاب الأكاديميات الفنية وأقسام السينما فى جميع أنحاء العالم ، وبخاصة فى أمريكا وأوربا ، بغرض الارتقاء بعملية التذوّق السينمائى وتعميق الحس والفكر السينمائييْن ، مما قد يدفع فى النهاية إلى إيجاد الرغبة الحقيقية فى الكتابة النقدية المنظمة عن أفلام السينما .

ففى عام ١٩٨٩ أصدر كل من تيم باى ووتر و توماس سويتشال كتابهما المهم «مدخل إلى النقد السينمائى » [١] حاولا الوقوف فيه على أهم ملامح الفيلم ، وعلى أسرار تلك العلاقة الحميمة التى تربط المشاهد به وتربطه بالمشاهد ، وذلك باستعراض أبرز الاتجاهات النقدية ، من أبسطها إلى أعقدها، أو بمعنى أدق : من النقد الانطباعى الفردى إلى ذلك الأكاديمى المتخصّص ، مرورًا بالنقد التحليلى المُنظّر لأجناس الأفلام ، روائية خيالية كانت أم وثائقية تسجيلية ، بغرض إفادة طلاب الفن السابع ، بإتاحة الفرصة أمامهم للتذوّق والتأمّل ، ومن ثم الكتابة الإبداعية .

وبعد عشرة أعوام ، وبالتحديد فى سنة ١٩٩٩ راحت إيلين بيشوب تؤكدّ – فى أحدث إصداراتها عن الفن السينمائى « الفيلم والكتابة النقدية فى برامج التعبير اللغوى المعاصرة » [٢] – مجددًا على أهمية سبر أغوار السينما ، ذلك الفن الأثير الذى توغّل فى كيان المجتمع فى عصر التشابك الحضارى الإعلامى ، وذلك بهدف تثقيف دارسى السينما فيما يختص بسماتها وأصولها ، والحركات التجديدية أو التجريبية فيها ، كى

(١) (نيويورك ولندن ، لونجمان) . والكتاب غير مترجم .
(٢) (بورتسمث ، هاينمان) . والكتاب غير مترجم .

يستطيع كل منهم ، وبطريقته الخاصة ، التعامل مع الفيلم من وجهة نظره التى تدعمها خلفية ثقافية تأسيسية تستند إلى القواعد الفنية التى ابتدعها الروّاد ، وأصّل لها جيل التابعين من صناع السينما .

ولعل ما دفع إلى الاهتمام بالفيلم السينمائى بشكل عام مؤخّرًا ، ويدارسى ذلك الجنس الفنى بشكل خاص ، تلك المكانة المرموقة التى احتلتها السينما فى قلوب البشر ووجدان الشعوب ، فمما لا شك فيه أن الفيلم السينمائى الآن يُعدّ واحدًا من أكبر سبل الإعلام وأعمقها تاثيرًا ، ومن ثم لم يعد بالإمكان تجاهله ، لا سيّما فى عصر المرئيات والمعلوماتية هذا ، بل والعولمة والسماوات المفتوحة ، وهذا بالضبط ما أكّد عليه كل من جون هيل و باميلا تشرش جيبسون فى كتابهما الرائد الذى صدر قبل عامين ، « دليل أكسفورد للدراسات السينمائية » [(١)] .

إذن الكتابة التثقيفية التعليمية عن السينما – تاريخية تأسيسية كانت أم تحليلية تعريفية أصبحت ضرورة بالنسبة لدارسى السينما ، تمامًا كما كانت ولم تزل وسوف تكون بالنسبة للمشاهد العادى غير المتخصّص ، والذى يسعى دومًا لتوطيد علاقته بالفيلم كأحد وسائل الفنون التعبيرية الحديثة ، ومن ثم الحاجة إلى الكتابة عن ماهية الفيلم وعن أهميته ومغزاه بل وجدواه ، وذلك من خلال وقفة تأمّل للفيلم وتدبّر للأمر ومحاولة تقديم الأفكار الجديدة التى من شأنها أن تدمج الفيلم ووسائل التعبير الإعلامية الأخرى ، فى آلية نقد إبداعية يفيد منها دارس الفن السينمائى .

غير أن هذا لن يتأتى من خلال القائمين على التدريس فى معاهد السينما وأقسام الدراسات السينمائية فى أكاديميات الفنون فحسب ، وإنما أيضًا من خلال كافة المتخصّصين فى مجال السينما والمهتمين من نقاد ومحللين سينمائيين ، ومتابعين جادين للحركة ، بل وفنانين ومشرفين على الصفحات السينمائية فى الصحف والمجلات الفنية . إذ لابد أن تتضافر جهود كل هؤلاء ، كل فى موقعه من حقل السينما والكتابة النقدية ، بحيث يضطلع كل واحد بالدور المنوط به عبر السبل المتاحة له ، بطرح التساؤلات النظرية ، والحلول العملية ، وتبادل الحوارات والأحاديث الجدلية ، للوصول فى

(١) (أكسفورد – مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٩٨) . و الكتاب غير مترجم .

النهاية إلى صيغة تفاهم نقدية ، تدعم حركة الكتابة ، ومن ثمّ تفيد القارئ المهتم والدارس المتخصّص . هنا يستطيع الأساتذة والمعلمون المتخصصون تحقيق أقصى إفادة ممكنة من خلال برامجهم التدريسية التى يضعونها أمام الطلاب ، إذ إن تلك البرامج والمواد المقرّرة أو الطرق والمناهج الموصوفة لها لن تكون بمعزل عن الاستراتيجية التثقيفية العامة ، والتى يصادفها الطلاب خارج قاعة الدرس ، فى الندوات الخاصة والمحاضرات العامة والقراءات الحرة فى الصحف والمجلات والنشرات الدورية .

وانطلاقًا من هذا كان الكتاب الذى بين أيدينا الآن ، وهو دليل مختصر بعنوان «كتابة النقد السينمائى » للمؤلف تيموثى كوريجان ، الذى يأمل – ومعه حق – أن يضع بين أيدى طلاب أقسام الدراسات السينمائية منهجًا مبسّطًا يمكن الاتكاء إليه عند التعامل مع أفلام السينما ، من خلال كتابة المقالات جيدة الصنع ، عالية التركيز ، ومن ثمّ فهو يستهل كتابه بطرح تسعة أسئلة محورية على نفسه ، بعد أن وضَع نفسه مكان دارس السينما المبتدئ :

١ – هل فهمتُ تمامًا ما رأيته وقرأته أو أود التعبير عنه ؟

٢ – ترى هل تتّسم ملاحظاتى بالدقة ، وهل تفرّق بين أفكارى وأفكار الآخرين ؟

٣ – هل تُهيئ فقرة مقالتى الافتتاحيةُ القارئ لاستقبال ما يأتى بعد ذلك ؟

٤ – هل تنتقل الفقرات من نقطة إلى أخرى بسلاسة ؟ وهل ثمة تحوّلات صائبة من الجمل إلى الفقرات ؟

٥ – هل تفى كل جملة استخدمتها بالهدف المنوطة به تمامًا وبدقة وبدون غموض ؟

٦ – هل لكل رأى أعرضه ما يدعمه من إشارات أو أمثلة أو سبل إيضاح أخرى ؟

٧ – هل راجعت مسودتى جيدًا من ناحية الإملاء وقواعد النحو ؟

٨ – هل أرقام الهوامش والحواشى مرتبة جيدًا ؟

٩ – هل يعكس عنوان مقالتى محتواها الفعلى ؟

وتيموثى كوريجان أستاذ للأدب الإنجليزى والدراسات السينمائية فى جامعة تمبل بولاية فيلادلفيا الأمريكية منذ عام ١٩٨٧ ، وهو يشغل منصب رئيس قسم الدراسات العليا بالجامعة ، ولقد نشر كوريجان حتى الآن خمسة كتب جميعها فى مجال السينما ، وهى على الترتيب : « الفيلم الألمانى الجديد » (١٩٨٣ و ١٩٩٨) و «أفلام فرنر هرتزوج» (١٩٩٣) و « كتابة النقد السينمائى » (١٩٨٩ و ١٩٩٤ – ترجم إلى الصينية عام ١٩٩٨) و « سينما بلا جدران » (١٩٩١) و « الفيلم والأدب » (١٩٩٦) . وسوف يصدر له قريبًا « التقليد المرئى » و « تجربة السينما » . بالإضافة إلى كل هذا نشر كوريجان عشرات الدراسات والمقالات المتخصّصة ، كما ألقى عديدًا من المحاضرات فى أمريكا وخارجها ، خاصة فى هولندا وفرنسا .

إن كوريجان يؤكّد فى أكثر من موقع على أن كتابه هذا مدخل إرشادى يُقصد به طلاب فن السينما . ومن ثمّ كان اهتمامى بالكتاب وبترجمته بل وبتدعيمه بعدد من الملاحق . ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أننى لم أقم بترجمة عدد من النماذج التحليلية التى يسوقها المؤلف (تسع صفحات : ١٥٢ – ١٦١ فى الكتاب الأصلى) ، وهى – كما هو واضح – عينات من مقالات طلابية متواضعة المستوى ، لم تتوافق فى سياقها – طبقًا لرؤيتى – والمنهج العام للكتاب أو الهدف الأسمى منه ، علاوة على أن من يفيد من تلك النماذج بشكل جيد هو الطالب الأمريكى الذى يقرأ الأفلام ويفهمها فى إطارها المحلى ، وفى حدود ثقافته القومية . إضافة إلى كل هذا فإن طبيعة الكتاب ليست نظرية – تطبيقية ، بمعنى أنها لا تقدم الإطار النظرى لتدعمه بعد ذلك بالدراسة التطبيقية . حجم الكتاب لا يسمح بهذا ، ومنهاجه لا يسمح به أيضًا . فالكتاب – كما سبق التنويه – دليل موجز لكتابة النقد السينمائى ، أى مدخل إلى إطار نظرى مبسّط ، يمكن الارتكان إليه عند قراءة وفهم وتحليل ، ومحاولة التعامل نقديًا مع أفلام السينما .

وبنفس المنطق تقريبًا لم أترجم ملحق الكتاب أو كشّافه ، ملحق الكتاب (ثلاث صفحات : ١٨٣ – ١٨٥) يُعنى بذكر رموز التصويب شائعة الاستخدام فى البحوث المكتوبة بالإنجليزية ، وهذه لا تعنى بالضرورة قارئ العربية ، حتى وإن كان يُعِدُّ بحثًا ما ، لاختلاف رموز التصويب التى يستخدمها . أما الكشاف (خمس صفحات : ١٨٩ – ١٩٣) فليس ثمة ضرورة مطلقًا لترجمته لارتباط إشاراته وصفحاته بصفحات الكتاب الأصلى ، والتى تغيرّت تمامًا فى النسخة المترجمة ، كما تغيرّت الإشارات بدورها ، بعد

تحوّلها إلى لغة ثانية ، ناهينا عن أنه ليس من المعتاد أن نذيّل مؤلفاتنا العربية بمثل هذه الكشافات إلا فى أضيق الحدود ، ولتحقيق أغراض بعينها .

غير أننى استعضت عن كل ذلك بعدة إضافات كان من شأنها – فى تصورى – إثراء الترجمة ، مثل ترجمة جميع عناوين الأفلام المذكورة فى متن الكتاب ، وغالبيتها العظمى غير منقولة إلى العربية وغير معروفة ، بل وإضافتها مجدّدًا فى قائمة بنهاية الكتاب مرتبة هجائيًا طبقًا للغتها الأصلية (الملحق الأول) . كما قمت بتوثيق جميع النصوص المقتبسة توثيقًا كاملاً ، بترجمة عنوان الكتاب أو المقالة إلى العربية وذكر تفاصيل النشر ، ومعظم هذه أيضًا – إن لم أقل جميعها – غير مترجمة أصلاً . ثم عدت وذكرت جميع تلك المصادر بنهاية الكتاب أيضًا ، مرتبة هجائيًا بلغتها الأصلية (الملحق الخامس) ، ثم أضفت بنهاية الكتاب أربعة ملاحق أخرى ، مرتبة أيضًا ترتيبًا هجائيًا بلغتها الأصلية ، وهى – على الترتيب : قائمة بأهم الكتب والدلائل والموسوعات ومعاجم السينما ، وقائمة بأهم الفهارس السينمائية ، وقائمة بأهم الصحف والمجلات الفنية ، ثم أخيرًا – وهذا هو الأهم – قائمة بأشهر المصطلحات السينمائية ، مزوّدة بترجمة إلى العربية .

إننى إذ أقدّم هذا العمل المتواضع ، لا أدّعى أننى جئت بإسهام كبير ، أو عمل أكاديمى خطير ، وإنما حاولت قدر استطاعتى أن أضيف إلى المكتبة السينمائية العربية بعامة والمصرية بخاصة – والتى أدرك تمامًا أنها ثرية بالفعل – عملاً قد لا تلفظه أو تستبعده ، وإنما تضعه فى دائرة الكتب الثقافية الإرشادية ، التى قد يستزيد منها من يدرس فن السينما . ولعلى فى هذا المقام أعتذر سلفًا عن أية أخطاء أو هنّات فى الترجمة ، مؤكدًا أنها لم تصدر – إن وقعت – عن جهل أو تقصير ، وإنما عن حماس زائد للموضوع وعن حب طاغٍ لذلك الفن الأثير .. السينما .

مقدمة

نادراً ما يترك تدريس السينما لنا الوقت لمناقشة أصول الكتابة عن الأفلام . فقلّما حاول معظم الأساتذة أن يقدّموا تنويعة من الأفلام أو الكتب المختلفة عن تلك الأفلام ، وعذرهم فى ذلك هو أنهم مشغولون ، وليس لديهم رغبة صادقة فى استكشاف ما إذا كان بمقدور طلابهم وضع ما يشاهدونه من أفلام ، ويفكرون فيه ، فى شكل مكتوب سهل الاستيعاب . ورغم وجاهة ذلك العذر ، فلا يمكن الاستناد إليه لتفسير التقصير فى التعريف بفن الكتابة عن الأفلام السينمائية ، حتى ولو لغرض تعليمى . فما أشد الحاجة إلى ذلك الآن أكثر من أى وقت آخر ، فهؤلاء الأساتذة لابد وأن يواجهوا حالة الوعى الشديد التى تتوافر الآن لدى طلابهم تجاه الفن السينمائى ، فالطلاب يعرفون الكثير والكثير عن السينما ، وعن صناعة الأفلام ، ولكنهم يعجزون – للأسف – عن التعبير عما يعرفونه بشكل جيد . إذ تأتى كتاباتهم مشّوشة ، تخيّب الآمال ، لافتقارها إلى المنهج العلمى السليم .

وثمة طريقة واحدة لمواجهة هذه المشكلة ، وهى أن نعتمد على الدراسات المتاحة ونستخلص منها الإجابات المختصرة ، ولكن رغم سهولة هذا المنهج ، لاسيّما مع وجود تلك البرامج التدريسية المكثفة فى تاريخ السينما العالمية ، فهى تنطوى على متطلبات مهنية كثيرة ، فيما يختص بكتابة المقالة النقدية ، وهى متطلبات تبرز الفروق الحقيقة فى رؤية الطالب وتفكيره الناقد ، فالمقالة ترغم الطالب على تبنّى قدرات خاصة ، منها توليد الأفكار الأصيلة ، والتركيز عليها ، وتنظيم ودعم تلك الأفكار ، حتى تتضح تماماً . هنا يحاول الطالب وباستمرار – أن ينقّح ما يصدر عنه بالمراجعة الدقيقة للغة المستخدمة ، على أن يوظف فيها قواعد سليمة ، فيطرح أفكاره ويقابلها بأفكار الآخرين بوعى ناقد وفاهم .

وباختصار : إن فن كتابة المقالة السينمائية من أصعب طرق الاستجابة مع الأفلام ، فلتحقيق الأصالة والجدّة إلى جانب عمق الرؤية وأهمية المغزى ، ولشحذ قريحة الطالب

الجاد من خلال معلمه ، لابد من الحاجة إلى إرشاد ذلك الطالب عبر آليات كتابة المقال السينمائى . هذا الكتاب يأمل أن يقدّم مثل هذا الإرشاد .

هدف الكتاب ذو أبعاد ثلاثة . فهو يهدف **أولاً** إلى توفير الوقت لمعلّم السينما الذى يبسّط مظاهر التعقيد فى ذلك الفن وفى صناعة السينما ، وهى صعبة التعامل معها بالنسبة لكتابة الطلاب عنها . ثم يهدف الكتاب **ثانيًا** إلى التقليل من قلق الطلاب المتعلّق بالكتابة ، وذلك بتوضيح النقاط التى يعتقد أساتذتهم أنهم استوعبوها تمامًا ، وذلك بفتح قناة اتصال بين الاثنين ، بين الطالب الذى يدرس الفن السينمائى والمعلم الذى يقوم بعمليات التدريس . كما يهدف الكتاب **أخيرًا** إلى ملء فراغ بين دلائل الكتابة النقدية وكتب الدراسات السينمائية ، وذلك بتقطير الدروس العملية كلما انطبقت تحديدًا على النقد السينمائى .

ورغم أن التركيز هنا يقع على الكتابة التحليلية التى تم إجراؤها فى معظم البرامج التدريسية للسينما ، فالكتاب يمكن استخدامه فى أغراض كثيرة إلى جانب عدد كبير من الكتب المدرسية الأخرى ، وبخاصة لكل معلّم يشعر بأن كتابة النقد السينمائى جزء من عمليات تعليم ذلك الفن ، والكتاب على أية حال موجز جدًا .

كلمة أخيرة : قراءة هذا الكتاب يجب أن تكون إرشادية تمهيدية . تذكّر كلمات «راسين» : « مأساتى انتهت ، كل ما تبقّى لعمله هو أن تكتبها » .

• الفصل الأول •

المدخل إلى كتابة النقد السينمائى

لماذا نكتب عن أفلام السينما ؟

قبل بضع سنوات ، تحدث الكاتب الفرنسى كريستيان ميتز عن تجربته فى حقل السينما ، حيث راح يصف تحديًا ما انفك يواجه دارس الأفلام حتى اليوم ، فقال : «جميعنا يفهم الأفلام السينمائية ولكن كيف يتسّنى لنا شرحها ؟ ! » .

ولا أدل على سهولة فهم الأفلام من كونها الآن جزءًا من حياتنا الثقافية نُسلم بمدى أهميته . فهناك من الأفلام ما نحبه ونتفاعل معه : لخفة ظله أو لإثارته ، أو لمركّباتِ الرعب والهلع الكامنة فيه ، كما أن نجوم السينمًا صاروا أبطالاً أسطوريين ورجال سياسة ، فـ (رامبو) الآن اسم يتردد فى أرجاء بيوتنا ، وفيلم « حرب النجوم » يرتبط فى أذهاننا بمشروع عسكرى كان مثارًا للجدل ، ولعل هذه الكلمات التى وردت على لسان إرڤين بانوفسكى فى ثلاثينيات القرن الماضى أكثر مصداقية اليوم عن ذى قبل : « إن اضطُر الشعراء الغنائيون الجادون ، والمؤلفون الموسيقيون ، والرسامون ، والنحاتون ، أن يوقفوا أنشطتهم بقوة القانون ، ما عرف بذلك سوى شريحة صغيرة من الجمهور ، وما أسف لذلك سوى حفنة أقل . ولكن إذا ما حدث نفس الشىء لصنّاع السينما ، لوقعت كارثة اجتماعية ، وباختصار فإننا فى الغالب نتفاعل مع الأفلام بشكل شخصى أو عام ، لدرجة أننا نادرًا ما نفكّر فى الكتابة عنها ! » .

ويدهى أن نختلف حول جدوى تبيان أو شرح ما نفهمه – إنْ كتابةً " أو شفاهة " – لاسيّما ، وإن ارتبط ذلك بالفنون . فسواء كنا فى صالة عرض أو داخل غرفة المعيشة ، نتطّلع إلى جهاز التليفزيون ، فإننا نشاهد الأفلام دون أن نشعر بحاجة ملحّة إلى الكتابة عمّا نشاهده ، فبعد مشاهدة فيلم مثير قد نتحدث عن بعض الشخصيات ،

أو الموسيقا ، أو المشاهد التى أعجبتنا أو لم تعجبنا ، ولكن نادرًا ما نقدّم ذلك فى صورة تحليل مطوّلة عن تفاعل الموسيقا والديكور مثلاً ، فهناك فرضية غير معلنة ، فحواها أن أى تحليل قد يفسد متعة المشاهدة .

ومن العجيب أننا لا نفكّر بنفس المنطق عند الحديث عن أشكال المتعة الأخرى . فإن شاهدنا – مثلاً – أداءً راقصًا دخلنا فى الحال ، وبسعادة شديدة ، فى مناقشة لا تنتهى حول مهارات الراقصين وقدراتهم الخاصة بل وشعرنا أن ذلك لا يقلل من متعتنا بالعرض ، بل على العكس يضيف إليها . وهنا تتبدّى متعتنا كنتاج مباشر لوعينا النقدى بأن النقاش يثرى الفهم . فالشخص الذى ليس لديه ميل أو قدرة على تأمل أو تحليل فنون الرقص قد يجد بعض المتعة ، أما ذاك الذى يستطيع أن يقدح زناد فكره ليستوعب قواعد وأصول تلك الفنون فإنه حتمًا يجد متعة كبيرة وخاصة .

إذن قدرتنا على الاستجابة ببعض من الوعى النقدى ، تضيف إلى جماليات التجربة الفنية ، ومن ثمَّ ينطبق ذلك بشكل كبير على استمتاعنا بالأفلام . فجمهور المهتمين يحرص على قراءة عرض نقدى لفيلم تمت مشاهدته ، كما أن بعضنا يستمتع بالقراءة عن أفلام لم يشاهدها ، فالتفكير الناقد والقراءة عن تجربة فنية ما ، يثريانها ويجعلانها أكثر إمتاعًا . والكتابة النقدية عن الأفلام تحقق الشىء نفسه ، بل تتجاوزه ، خاصة وأنها تجعلنا نستكشف أبعادًا للتجربة لم ندركها فى حينها .

وإذا كانت الأفلام تلقى بظلالها على جوانب من حياتنا ، فإن ذلك يمكّننا من التمتع بها ، بطرائق مختلفة كثيرة ، بما فى ذلك متعة التحدى الكامنة فى محاولة التفكير ، أو التوضيح ، أو الكتابة ، عن تفاعلنا وتلك الإفلام . فنحن نذهب إلى دور العرض لعدة أسباب ، إما لنفكّر ، أو لا نفكّر ، فى الأفلام التى نشاهدها ، وإمّا لنتطلّع إليها ونكتب عنها ، إما لنستهلكها ، وإما لنبحث فيها عن غذاءٍ لعقولنا . ومن هنا فإن كتابة النقد السينمائى تسمح لنا بالاستمتاعِ بالأفلام ، بسبل لم يكن بمقدورنا التعرّف عليها من قبل ، وإذا كانت المشاهدة سبيلاً للمتعة ، فإن الكتابة النقدية سبيل آخر أكثر إثارة .

ولكن .. فلنتذكرّ دومًا أن الكتابة عن الأفلام لا تبعد كثيرًا عما يفعله معظمنا بالفعل . فعندما نترك قاعة العرض ، بعد ساعتين من الهدوء القسرى ، قد نتفق أو نختلف ، أو نتجادل حول الفيلم الذى شاهدناه ، وعندما نجلس إلى مكاتبنا لنكتب عنه ، فإن

ما يصدر عنا يكون أكثر تركيزًا وصقلاً ، لاسيما وإن توجهنا به إلى قارئ مهتم . وقد يتناول تحليلنا أداء ممثل بعينه أو قدر الإثارة الذى حققته مشاهد بعينها ، وقد يكتفى بطرح أسئلة عامة عما حدث ، ولِمَ حدث ، ولِمَ لَمْ يُجِب الفيلم عن تلك الأسئلة بشكل واضح ؟

وغالبًا ما تتمخض مثل تلك التساؤلات عن بحثنا الدائم للكلمة الصائبة ، أو الوصف الدقيق ، لتطور حدث أو مشهدٍ ما . فقد يقول أحد مثلاً : « أنا شخصيًا أفضِّل كيتون على تشابلن لأنه أخف ظلاً .. أعنى أنه أكثر إثارة للضحك بمواقفه المعقدة » ، وقد يقول آخر : « لم يعجبنى .. لا .. بل .. لم أشعر براحة تجاه شخصيات الفيلم » . إذن عند الحديث عن الأفلام ، وإن جاء ذلك مصادفة ، فإننا نبحث عن كلمات تتفق وما شاهدناه ، وتفاعلنا معه . أما الكتابة فهى خطوة أكثر حرصًا ووعيًا ، تتبع انطباعنا الأول ، والذى لابد منه لبدء أى حديث أو كتابة نقدية ، حتى عن الأفلام التى لم تستهونا .

والأفلام السينمائية أكثر ألوان الفنون إثارة للتفاعل العاطفى والذهنى ، وإن بقى تفاعلنا غير واضح ، إلى أن نتمكن من التفكير بشكل واع فيما أثارنا فى المقام الأول . فربما أثار فيلم حنيننا إلى الماضى ، وربما أثار آخر رغبتنا فى عراك الحاضر بأزماته السياسية الطاحنة ، وقد لا نذهب إلى ما يذهب إليه مخرجٌ ما فى تقديمه لشخصية المرأة مثلاً ، وقد نتفق مع آخر حين يأخذنا إلى عوالم حالمة طالما تطلعنا إليها .

الجمهور وأغراض النقد السينمائى

من أغراض النقد السينمائى :

* فهم أفضل لتجاوبنا مع الأفلام .

* إقناع الآخرين بما تحب ولاتحب فيها .

* تقديم شىء يسير عن فيلم ، أو مخرج ، أو حتى مجموعة أفلام ، قد لايعرف القرّاء شيئًا عنها .

* عقد مقارنات ، وتبيان أوجه الاختلاف بين الأفلام ، بغرض الفهم الأفضل.

* إيجاد صلات بين الفيلم ومناحٍ ثقافيةٍ أخرى ، لإلقاء الضوء على كل من الثقافة ونوعية الأفلام التى تتمخّض عنها .

وبصرف النظر عن مدى أهمية تلك الأغراض إن جزئيًا أو كليًا – فهى تعتمد أساسًا على جمهور المتلقين– فالمقالة التى تُقدّم لفيلم جديد على سبيل المثال عادة ما تُكتب لجمهور لم ير الفيلم بعد . ومع ذلك فحتى عندما تستقر على غرض بعينه ، فإن ما تقوله سوف يتأثر بفكرتك عن المتلقى وعما يعرفه أو يريد معرفته .

وإذا اعتبرت الكتابة وجهًا مقابلاً للحوار ، فسوف يتضح لك مدى تأثير فكرتك عن المتلقى على ما تقول . فعلى سبيل المثال إن كنت تناقش فيلمًا أمريكيًا مع شخص غير أمريكى ، فإن طريقة طرح رؤيتك الخاصة بالفيلم ، بل ورؤيتك ذاتها ، سوف تتأثر بما تعتقد أن ذلك الشخص يعرفه أو يريد أن يعرفه عن الثقافة الأمريكية وعن الفيلم نفسه . وبالمثل إذا ما ناقشت فيلمًا مع شخص لم يره ، فقد تصف ذلك الفيلم بعرض عام فى البداية ، مختصرًا عقدته وموضوعه : لاقتنع ذلك الشخص بضرورة أن يشاهد أو لا يشاهد الفيلم . ومن ناحية أخرى ، إذا تحدثت عن فيلم شاهدته وصديقًا عدة مرات ،

فلا تحتاج أن تذكّر ذلك الشخص بعقدة الفيلم ، أو حتى بالممثلين والأدوار التى تقمصّوها . ومن ثم فمثلما تختلف حواراتنا عن الأفلام تبعًا لخلفية من نحاورهم ، تختلف أيضًا كتاباتنا النقدية وأغراضنا تبعًا لطبيعة الجمهور الذى نتوجّه إليه ، وهذا ما يفرق بين العرض النقدى والمقال النظرى ، والمقالة النقدية (التطبيقية) .

العرض النقدى :

ما العرض النقدى إلاّ نوعًا من التحليل السينمائى صار مألوفًا من خلال الصحف الفنية . ويدهى أن يستهدف العرض أكبر مساحة شعبية ممكنة ، أى الجمهور العريض الذى ليست لديه أدنى معرفة بالفيلم المعروض . ومن هنا كانت وظيفة العرض الأساسية تقديم ما هو غير معروف من الأفلام لتزكية بعضها ، ونظرًا لأنه يخاطب جمهورًا لم ير الفيلم ، فإنه يجىء فى معظمه شارحًا للحبكة ، وموجزًا إياها ، كما يهتم بوضع الفيلم فى إطاره الصحيح ، بين أعمال مخرجه الأخرى ، مبيّنًا جنَسه بشكل يُسّهل فهمه ، ومعلقًا على أهم أحداثه وشخصياته وأداء كل منهم ، ومواطن قوتهم وضعفهم .

المقال النظرى :

أما المقال النظرى ، فهذا يدلف إلى العلاقة بين الفيلم وواقع الحياة المعيش ، من النواحى السياسية ، والأيديولوچية ، وبخاصة تلك التى تؤثرّ بشكل مباشر على عملية صناعة الأفلام ، كما يتناول أوجه الشبه والاختلاف بين قصة الفيلم والقصة الأدبية . مثل هذا المقال يفترض كاتبه مسبقًا أن القارئ ذو دراية كافية عن أفلام بعينها ، عن تاريخها ، وعما كتب عنها . من هنا فالمتلقى المُستهدف – وهذا غالبًا ما يكون متخصّصًا – يعلم تمامًا عن حِرفية وتقنيات الأفلام السينمائية . وهذا ما يجعل الكاتب يميل نحو شرح بنيات أكثر تعقيدًا ، وكيفية التعامل معها فنيًا ، مما يؤثّر بدوره على أسلوب الكتابة واختيار المرادفات والاصطلاحات وتقديم الافتراضات ، وتجاوزها إلى نتائج تُبلوِر رؤيته .

المقالة النقدية (التطبيقية) :

تعدُّ المقالة النقدية شيئًا ما بين العرض النقدى والمقال النظرى ، حيث يفترض كاتبها أن من يتوجّه إليه قد شاهد الفيلم موضوع مقالته ، أو علىّ الأقل يلم بشيء عنه ، وإن لم يكن قد فكّر فيه كثيرًا . من هنا يستهل كاتب المقالة التطبيقية بتذكير قارئه بأهم المواضيع والعناصر الكامنة فى حبكة الفيلم ، إذ ليس ضروريًا أو محبّبًا أن يحكى قصة الفيلم بشكلٍ قد يبعث على الملل ، فجوهر المقالة أكثر تحديدًا من العرض النقدى ، حيث إن الكاتب يسعى إلى كشف مناطق الإبداع والجمال التى تفوت على المشاهد ملاحظتها لدى مشاهدته الأولى أو حتى الثانية ، فيركز مثلاً على مشهد ببداية الفيلم ، أو زاوية كاميرا مسلّطة على شخصية بعينها ، أو عن الديكور أو الملابس ، أو حتى الموسيقا التصويرية وما إلى ذلك .

الرأى والتقويم :

عند كتابة النقد السينمائى فإنك حتمًا تتأثّر برأيك وذوقك . فبعض النقاد مثلاً لديهم تحامل ، بوعى أو بدون وعى ، على الأفلام الأجنبية ، بينما يفضّل بعضٌ آخر أعمال مخرج واحد بعينه ، مثل جون هيوستون أو آلان رينيه ، غير أن فريقًا ثالثًا يتّخذ موقفًا صارمًا ضد أفلام العنف ، مثل " مذبحة تكساس " ١٩٧٤ ، والتى تقدم مظاهر العنف بشكل فج ، فلا توظفه جماليًا مثلما يفعل " بريان دى بالما " فى أفلامه . ولعل كل المقالات النقدية الوصفية ، أو التحليلية ، أو التى تتناول السيرة الذاتية أو الناحية التاريخية ، أو حتى تلك التى تعنى بتقديم تحليل موضوعى لمجموعة من اللقطات المهمّة ، لعلها جميعًا تخضع لكمٍّ من الاختيار الشخصى والتقويم . وقد يكون الوصف الواقعى أكثر بكثير من الأحكام التقويمية فى بعض المقالات ، ولكن هذا لايهم لأن الاختلاف فى درجة الاهتمام بالفيلم لا فى نوعية ذلك الاختلاف . ومن ثم فمعظم الكتابات النقدية عن الأفلام تخضع للرأى والتقويم الشخصيين .

ولن يرضى أى قارئ – بالطبع – بكتابة ناقد يوظف آراءه الشخصية ، ليتجنّب أو يخفى موقفًا نقديًا محدّدًا . ومن ثمّ يتوجّب علينا معشر النقدة أن نجعل من مشاعرنا

الذاتية وتوقعاتنا وردود أفعالنا ، مجرد تمهيد لمقالة نقدية ، وذلك بأن نفكر جديًا فى كل تلك الأشياء ، ومن أين انطلقت أصلاً ، وكيف ترتبط أساسًا بعوامل أكثر موضوعية خاصة فيما يتعلق بالفيلم موضوع الكتابة : مكانته فى تاريخ السينما ، خلفيته الثقافية ، استراتيچياته الرسمية ، وما إلى ذلك . لقد لاحظ فرانسو تروڤو – وهو كما نعرف ، مخرج ذكى ، وناقد متوهّج – أنه « بدلاً من أن يدمج الناقد عواطفه فى نقده ، لم لا يحاول على الأقل أن يكون ناقدًا ذا هدف واضح ، فلا يهم أن يصرّح برأيه فى الفيلم – إن قبولاً أو رفضًا – ولكن ما يهم أن يَشرح حَيثيات رأيه » .

ومن هنا يتّضح لنا أن كتابة النقد السينمائى عملية شائكة ، معقّدة ، وإن كانت مثيرة ، ومجزية . فقد علّق الروائى الروسى الأشهر ليو تولستوى على أفلام السينما عام ١٩٠٨ ، فقال : « تستطيع أن ترى كيف أن هذه الأداة غريبة الشكل ، التى تطقطق بذراعها الدوّار ، سوف تُحدث ثورة فى حياتنا وفى حياة الكتّاب ؛ فليحاول الناقد أن يقترب من الأفلام بنفس الاهتمام ، وبنفس الرؤية النافذة ، وليحاول أن يتصوّر نفسه كاتبًا ذا علاقة هادفة وديناميكية بالأفلام التى يشاهدها ويستمتع بها » .

● الفصل الثانى ●

الاستعداد للمشاهدة
والإعداد لكتابة النقد السينمائى



تمهيـــد :

من أبرز الصعوبات التى تعترض طريقة كتابة النقد السينمائى احتواء التجربة السينمائية المراد تناولها على أكثر من معنًى ، أو مضمون مختلف ، مما يثير عددًا من التساؤلات : ماذا – مثلاً – تختار للتحليل أو الكتابة عنه ؟ القصة ؟ أم التمثيل ؟ أم المونتاج ؟ فتجربة المشاهدة تنطوى على كل شىء بدءًا بالمكان الذى نشاهد فيه الفيلم ، وثمن التذكرة الذى تدفعه لمشاهدته ، مرورًا بحجم شاشة العرض ، وانتهاءً بإيقاع الفيلم ، والموسيقا المصاحبة لخلفية أحداث قصته . وكما ورد عن كوكتو ، فإن « مصدر وحى السينما ثرى جدًا » وكخطوةٍ أولى لمشاهدة واعية فإن الجمهور عليه أن يتخلَّص من عادة المشاهدة بلا تركيز ، لمجرّد تزجية الفراغ . وهنا تكمن نقطة الانطلاق لتحليل التجربة السينمائية .

ولا شك أن تجربة مشاهدة الفيلم للمرة الأولى شىء متفرِّد وخاص جدًا ، حيث نندمج ونستمتع تمامًا بما نشاهده ، وإن لم نرض عن كثير منه . والمشاهدة باستغراق تام هى الخطوة الأولى على الدرب الصحيح للشروع فى كتابة نقد سينمائى ، حتى عن فيلم غير مُرض . وكخطوة تمهيدية لذلك سواء قبل العرض ، أم بعده مباشرة ، فإن الناقد يتعيَّن عليه أن يتفحَّصَ ، ويمحِّص جيدًا ، أبعاد تجربته الشخصية والأولية ، ليحدِّد الخلفية أو الإطار الذهنى الذى ينطلق منه لكتابة تحليله . وقد يطرح على نفسه هنا هذه التساؤلات : هل سأتناول الشخصيات ؟ أم الحيل والمؤثرات ؟ أم تأثير الفيلم على الجمهور ؟ وأين أبدأ باختصار لتوجيه دفّة اهتمامى أو تحليلى كى أتجنَّب الحديث عن الفيلم كلّه ؟

وما دامت الأفلام التى نشاهدها على شاشات العرض نتاج عناصر بشرية ومادية كثيرة ، مثل كتّاب السيناريو وعملية الإنتاج وتكلفته ، وغيرها ، وجميعها تأتى قبل الصور المتحركة التى نتتبعها ، فإنه من الضرورى أن نتناول تلك الأفلام بحرص شديد لحساسية تلك الأمور. ففى صناعة الأفلام يدخل كثير من الجهد والوقت وبخاصة فى عملية ما قبل الإنتاج ، أو أثناء التحضير له ، مما يدعو إلى ضرورة قضاء بعض الوقت فى التفكير فى بعض الأسئلة الأولية العامة ،فحضّر نفسك لمشاهدة الفيلم بقدر المستطاع ، وقبل أن يبدأ استفسر عنه وعن سر اهتمامك به ، فى إطار الأمور الثلاثة التالية :

١ - إن الفيلم كشكل فنى ينطوى على عناصر إبداعية كثيرة ، مثل الأدب والفنون التصويرية والتشكيلية ، والموسيقا والرقص والمسرح ، بل وفن المعمار ، ومن ثَمَّ فإن الدارس المهتم بالهندسة المعمارية ، يستجيب بشكل شديد لفيلم من صنع ايزينشتاين أو انتونيونى ، لاسيما إن استطاع أن يوجّه اهتمامه إلى كيفية توظيف هذين المخرجين لفن العمارة والمساحات الهندسية ، بشكل إبداعى فى أفلامهما . أما الدراس المهتم بالموسيقا أو الأدب فقد يشدّه عنصر ما فى فيلم تجريبى ذى جوانب موسيقية أو أدبية . وعليه فباستطاعتك قبل مشاهدة فيلم ما ، أن تسأل نفسك : أى الأشكال الفنية تستهويك بشكل خاص ، وأيّهَا تلمّ بتفاصيله وتقنياته . فهل تستطيع أن توظف معرفتك بالأدب أو التصوير مرشدًا لفهم فيلم معين ؟ وهل يمكن أن يوحى لك اهتمامك بالموسيقا المعاصرة ، أو الكلاسيكية ، بكيفية تناول أفلام تفرد مساحة للموسيقا بشكل عام ؟

٢ - إن الفيلم كصناعة تجارية يقوم على ، بل ويستجيب للمتغيرات التكنولوچية . ولما صرنا نألف أفلام هوليود المعاصرة ، لم نعد نتفاعل مثل السابق مع الأفلام الصامتة أو تلك غير الملوّنة ، مما يدلّل على أن التقنية البدائية التى كانت وراء إنتاج تلك الأفلام ، تُحدّد اليوم كيفية النظر إليها . وهناك أدوات أخرى فى تلك الصناعة الفنية ، كتقنيات الصوت المختلفة والقدرات اللونية ، أو المؤثرات الخاصة - قد تصبح بالمثل نقطة الانطلاق لتحليل متميز . وسواء كان الفيلم معداً للعرض على الشاشة الكبيرة ، أو شاشة التليفزيون ، فإن ذلك يوحى بالشىء الكثير فيما يختص بالقصة ، كالأفلام الملحمية مثلاً ، مثل « الوصايا العشر » (١٩٥٦) والتى تظهر مختلفة على الشاشة الصغيرة. وكما ارتأى بعض المعلقين ، فإن تقنية فيلم " حرب النجوم " هى أهم ما فى

ذلك الفيلم . فإن كان لك اهتمام فى هذا الاتجاه التقنى ، أَعِدَّ نفسك لتتناول جوانب الفيلم ، وقصته التى تعتمد التقنية ، ولعلك تتساءل : هل يستخدم المخرج عنصرى الأبيض والأسود بشكل خاص ؟ ولِمَ ؟ وهل تلعب تكنولوچيا الصوت دورًا كبيرًا فى الفيلم ؟ وهل حركة الكاميرا (أو افتقارها إلى الحركة) مرتبطة بنوعية الكاميرا المستخدمة (كما هو الحال مع الكاميرات المحمولة باليد التى أدخلتها الموجة الفرنسية الجديدة ، والتى تكشف عن إحساس بآلية الواقع) ؟ عادة ما تتطّلب مثل هذه التساؤلات بحثًا فى فترة لاحقة وقدرًا من التفكير للإجابة عليها بشكل صحيح ، ولربطها بتحليل الفيلم ، ولكن الدارس الذى لديه اهتمام مبدئى بالجانب الصناعى التقنى للفيلم ،.سوف يجد مادة جيدة لكتابة مقالة قوية ، إذا تناول الفيلم بالبحث عن دور التكنولوچيا فيه .

٣ – إن تقنية الأفلام ، وإنتاجها وتوزيعها عمليات تجارية واقتصادية ، ومن الضرورى جدًا الانتباه إلى ذلك عند تناول الأفلام . فعلى سبيل المثال إذا كان المُشاهد يستعد لمشاهدة فيلم مستقل ، قليل التكلفة ، فى بيتٍ للفنون ، فإن توقعاته عن الفيلم ستكون ، بل وتصير ، مختلفة عن توقعاته عن فيلم ملحمى فخم ، تكلفته عشرون مليون دولار [مثل فيلم " بوابة السماء " (١٩٨٠) لصاحبه مايكل شيمنو] ، ويعرض فى دار عرض سينمائى كبير وليس بالضرورة أن يكون الفيلم جيدًا ، أو أقل جودة ، لقيوده أو إباحيته ، ولكن لقدرته على تطويع نفسه لتوقعات وتصّورات المشاهد – الذى يستطيع حنيئذ أن يصدر حكمه أو تقديره – لنجاح أو فشل الفيلم بدقة ، ومن هنا فإن النظرة القاسية إلى أفلام العالم الثالث القادمة من أمريكا الجنوبية وإفريقيا ، على إنها نتاج فرعى لقيود مالية ، يمتزج بها بعد سياسى لتمييزها عن أفلام هوليوود ضخمة الإنتاج . وعلى الطرف الآخر من الميزان الاقتصادى هناك أفلام هوليوودية ذات ميزانيات مهولة ، مما يعنى أنها لابد وأن تجّتذب أكبر أعداد ممكنة من الجماهير ، وأن تجتنب أية مخاطر قد تنفر الجمهور منها . ورغم أن هذا الجانب من الفيلم قد يتطلّب بحثًا ، ليصير الحديث عنه مقالة مطوّلة ، فلابد من وجود وعى بالأمور الاقتصادية والتجارية ، التى تختبئ خلف صناعة الأفلام ، والتى تُعدُّنا لاستجابة أكثر ذكاءً ، وتعقيدًا ، تجاه الصور المعروضة فى تلك الأفلام . فليكن كل منا متفتح العقل ، وليساوره القلق : فإذا تبدّى الفيلم منخفض التكاليف ، فهل تسمح له تكلفته تلك بأن يعرض ويقول أشياءً لا تستطيعها الأفلام باهظة التكاليف ؟ وعلى النقيض كيف تتمكن بعض أفلام

هوليود ، من استغلال ميزانيتها الضخمة أو حتى تكاليفها البسيطة ، فى أن تصير فنًا راقيًا ؟ وأين تذهب معظم التكاليف ؟ إلى النجوم ؟ إلى المؤثرات الخاصة ؟ أم إلى الدعاية ؟ ولماذا ؟ وهل يظهر الفيلم بشكلٍ فنى ؟ أم تجارى ؟ أم هل يحاول أن يبتغى بين الفن والتجارة سبيلاً ؟ ولِمَ ؟ ومَنْ الجمهور المخاطب ؟ الشباب دون العشرين ؟ أفراد الطبقة المتوسطة ؟ المثقفين ؟ أم الرجال والنساء بعامة ؟

الموضوع والمعنى :

إن طرح مثل هذه التساؤلات وغيرها ، عند الإعداد لمشاهدة فيلم من الأفلام ، سوف يوجّه ويصقل قدراتنا التحليلية . فقد تكون هذه التساؤلات بمنزلة المرشد خلال أول مشاهدة ، وهى أصعب وقت عند محاولة تحديد ما يستحق الكتابة عنه وما لا يستحق . فبعد مشاهدة فيلم " ميلاد أمّة " (١٩١٠) للمخرج د . و . جريفيث لأول مرّة ، اعترض عليه دارس بقوله : إنه « بدائى وعنصرى فى قصته ويحتوى على كثير من الصور القديمة » ، بينما امتدح الفيلم دارس آخر كفيلم توثيقى عن الحرب الأهلية ومرحلة إعادة البناء . أما تحليل الناقد ديفيد كوك ، فعلى عكس ما سبق ، تأثّر بحس تاريخى استند إلى تركيبة الفيلم المعقدة ، والتى يُفترض أنها تخاطب جمهورًا حديثًا يشاهدها بعد سنين طويلة .

ولعل نفس التساؤلات السابقة تذكّرنا بأن الصور التى نراها ما هى إلا نتاج مؤثرات معيّنة ، وأحوال خاصة ، وليس فقط العالم الذى نراه مؤطرًا بالفيلم ، ولكن الأفلام ليست فقط عن الموضوع أو تمثيل هذا الوضوع ، لأسباب بعينها ولبعض المعانى . فالأفلام ليست عن قصة أو شخصية ، أو مكان أو طريقة حياة فحسب ، وإنما هى أيضًا عما أسماه جون برجر بـ " أسلوب الرؤية " لهذه العناصر من حياتنا . فأى فيلم فى أية لحظة من لحظات الحياة قد يصف عائلة أو حربًا أو صراعًا بين الأجناس ، ولكن أساليب عرض كل هذا ، وأسباب عرضه على وجه الخصوص ، تختلف بشكل كبير . وهذه الاختلافات التى يأخذ من خلالها الموضوع معنى ، أو معانى محددّة ، تمثّل جزءًا كبيرًا مما يتناوله التحليل . فالدارس الذى اعترض على فيلم " ميلاد أمّة " ، لم يستقبل فيلم "صائد الغزلان" (١٩٧٨) كواحد من أفضل الأفلام التى تمت صناعتها ، رغم أن الفيلم يتناول أيضًا موضوع الصراع العنصرى ؟ ! السبب – بلاشك – أن الموضوع متشابه ، ولكن المعنى مختلف تمامًا ، على الأقل بالنسبة لهذا الدارس .

إذن لكتابة تحليل ذكى وواع للقصص والشخصيات فى غالبية الأفلام ، فعليك بالاستعداد التام لمشاهدتها كأبنية تتبع أشكالاً وأساليب معينة ، تنشأ من مؤثرات تاريخية كثيرة . وهنا يكمن جوهر تحليل الأفلام أساسًا ، أى معرفة كيف تكوّن الموضوع ، ليعنى شيئًا محددًا عبر قوة الفن وتقنياته ومعطياته التجارية ، وكن مستعدًا للتفاعل وتلك المؤثرات التى تهمك فى المقام الأول ، وكن لذلك مستعدًا بعقل متسائل ذى فضول شديد منذ اللحظة الأولى .

الحوار الصامت . . مخاطبة الأفلام :

وإذا ما بدأ الفيلم يجب أن تُصبح أسئلتك الأوليّة أكثر وأكثر تحديدًا ، بخصوص الفيلم الذى تشاهده وطريقة بنائه . ولعل أفضل أساليب الاستعداد للكتابة ، عن النص ، أن تضع تعليقات هامشية فى صفحاته ، كتلك الخطوط مثلاً التى تضعها تحت بعض السطور ، أو علامات الاستفهام التى تضعها أمام المقطوعات الصعبة ، فقلّما تناول أحد عملاً فنيًا ، ولديه كل الإجابات أو حتى الأسئلة المتعلقة بموضوع أو ماهيّة ذلك العمل . فبعض الإثارة الناجمة عن مشاهدة أو قراءة عملٍ ثرى ، تنبع من الأسئلة التى يثيرها . فمقالة توماس دى كوينسى المعنونة " عند الطَرق على بوابة قلعة ماكبث " ترجع فى الأصل إلى سؤال محدّد طرحه دى كوينسى على نفسه ، بعد مشاهدة عرض للمسرحية : « منذ طفولتى كنت أشعر دومًا بقلق شديد تجاه نقطة محددة فى مسرحية ماكبث ، وكانت الطَرق على البوابة الذى يلى مقتل دنكان ، والذى أثار فى نفسى شيئًا لم أفهم كنهه أبدًا .» . فماذا – سأل دى كوينسى نَفْسَهُ – أثار ذلك الشعور ؟ وهكذا فمن ذلك السؤال المحدّد والقلق الناجم عنه ، جاءت واحدة من أفضل المقالات التى كتبت عن شكسبير !

يعدُّ مثل هذا التساؤل أحد السبل الرئيسية لافتتاح تحليلٍ فيلميٍّ ، ولكن على عكس الأدب ، هناك مشكلة جوهرية تتعلق بالأفلام وتناولها ، ألا وهى أن الفيلم عبارة عن صور تتحرّك باستمرار ومن ثم فالمشاهد المحلّل عليه أن يعتاد البحث عن اللحظات والأشكال والصور ذات المغزى الخاص بالنسبة للفيلم حتى أثناء المشاهدة الثانية أو الثالثة .

وكلما شاهدت أفلامًا أكثر وأصبحت أكثر وعيًا بأوجه الاختلاف أو الشبه كلما ألحّت عليك الأسئلة الصحيحة . ومع ذلك ففى البداية هناك خطان أساسيان قد يساعدان فى استهلال هذا الحوار مع أى فيلم :

* لتلاحظ أى عناصر الفيلم تثير اهتمامك أو قلقك .
* ولتلاحظ أى العناصر تتكرر للتأكيد على نقطة أو تصوّر .

فكل فيلم يستخدم أشكال التكرار ، ليقابلها بلحظات فريدة فى تأثيرها ، ومجرّد التعرف على هذه الأشكال ، وفك طلاسم أهميتها ، خطوة أولية تجاه تحليل معنى الفيلم . لِمَ – على سبيل المثال – تقع مشاهد كثيرة من فيلم" متمرّد بلا قضيّة " (١٩٥٦) فى بيوت العائلة ؟ ولِمَ يُستخدم الأبيض والأسود فى فيلم " النساء" (١٩٣٩) مع كل المشاهد ، عدا عرض الموضة . وحتى إذا لم تُحدَّد الإجابات عن هذه الأسئلة أثناء مشاهدة الفيلم ، فإن مجرّد طرحها يعدُّ مفتاحًا لتحليل جيّد . وهذه الأسئلة قد تصل إلى هذه الدرجة من البساطة :

* ماذا يعنى عنوان الفيلم بالنسبة للقصة ؟
* لماذا يبدأ الفيلم بالطريقة التى يبدأ بها ؟
* متى صُنع الفيلم ؟
* لماذا تُقدّم فترات البداية بتلك الطريقة ، وفى تلك الخلفية ؟
* لماذا ينتهى الفيلم بهذه الصورة ؟
* كم يشبه هذا أفلام هوليوود ، أو يختلف عنها ، وكم يشبه أو يغاير الأفلام الحديثة أو القديمة ؟
* هل يشبه أى أفلام أجنبية أعرفها ؟
* هل هناك أسلوب معين فى استخدام الكاميرا ، كاللقطات البعيدة ، أو المزج بين اللقطات ، أو التحولات الفجائية من لقطة إلى أخرى ؟
* ما أهم المشاهد ؟

إن أندرو ساريز ناقد مجلة « صوت القرية » ، شاهد فيلم " بعد ساعات " (١٩٨٥) للمخرج مارتن سكورسيز ، فوجد تتابع الافتتاح غريبًا ، لا يمكن وصفه أو شرحه ، بينما وقف معظم الجمهور المعاصر ، عند فيلم هوارد هوكس ، المعنون " صديقته فرايداى " (١٩٤٠) عقب مشاهدته للمرة الأولى ، فعلّق الجميع على سرعة الحوار التى جعلت من متابعته أمرًا عسيرًا . كما أن فيلم تيرى جيلمان الحديث نسبيًا " البرازيل " (١٩٨٥) يتكوّن من سلسلة من الصور الغريبة ، والتساؤلات العجيبة ، عما يحدث ، والتى حتمًا يتناولها المشاهدون ، إن عاجلاً أو آجلاً إذا ما قرروا فهم الفيلم : ما العلاقة بين العنوان والقصة ؟ ما الإطار الزمنى للقصة ؟ هل يستطيع المرء أن يفرّق بين الأحلام والواقع ؟ وإن لم يستطع فلماذا ؟ وكيف يتسنى للفرد أن يصف ديكورات هذا الفيلم ؟

بدهى أن عدد وطبيعة هذه الأسئلة ، حول ما تراه وكيفية عرضه ، يتنوعّان بشكل غير محّدد ، استنادًا إلى الفيلم أو الأفلام التى تناقَش . وبالضرورة فإن أى أو كل جانب من جوانب الفيلم مهم بذاته ، فعند حديثه عن « أنت تعيش مرةً واحدةً فقط » (١٩٣٧) ، لاحظ فرتز لانج مثلاً تفصيلة ثانوية ، قد تُصبح بؤرة تركيز لفهم موضوع الفيلم الرئيسى ، فقال : « أردت أن أنظر بشىء من السخرية إلى القصة ، عندما تهرب فوندا و سيدنى من القانون وتذهب لتشترى له بعض السجائر ، وهو ما يؤدى أخيرًا إلى كشف خيانته .. فلقد أردتها أن تشترى سجائر من نوع " لاكى سترايك " ، للتأكيد على سخرية القدر ، وحظّه العثر ، وهذا ما تجلبه له تلك السجائر . تعلّم إذن كيف تُدّون المعلومات عن إكسسوارات الفيلم ، والملابس ، وكاميرا التصوير ، بأوضاعها المختلفة ، وما إلى ذلك (حتى أثناء المشاهدة الأولى) ، ثم اختر بعد ذلك أعمق الأشياء مغزّى » .

لعل كل ما سبق يمثل الخطوات الأولى التى يجب اتخّاذها ، قبل الشروع فى تطوير فكرة أو رأى صائب حول فيلم من الأفلام .

تدوين الملاحظات :

لعل كتابة النقد السينمائى تتطلّب أكثر من مشاهدة ، سواء للفيلم نفسه ، أو لشريط ڤيديو مسجّل عليه نفس الفيلم . فالمشاهدة الواحدة لا تكفى للتعرّف على كل مواطن الإبداع والتعقيد الفنى فى الفيلم ، ولا تكفى لتدوين ملاحظات كافية عنه .. وهكذا فمن

الناحية المثالية ، المشاهدة الأولى تُعدُّ فى حقيقة الأمر مشاهدة حرّة ، للاستمتاع دون تدوين أية ملاحظات أثناء التعايش والتجربة الفنية . أما المشاهدة الثانية ، فتمكّنك من تدوين ملاحظات مهمة ومفصّلة .

ولكن غالبًا ما تصعب مشاهدة الفيلم مرتين أو ثلاثًا ، خاصة إذا كان قديمًا أو أجنبيًا ، أو أنه لا يوزع بشكل واسع ، وفى هذه الأحوال فرغم صعوبة أن تدع لحظة من لحظات الفيلم تفوتك ، يهمك أن تدوّن الملاحظات بطريقة ما أثناء العرض الأول والوحيد . ومن الناحية الأخرى إذا كانت هناك فرصة لأكثر من مشاهدة ، فإن ذلك يتيح الفرصة لكتابة ملاحظات كاملة وأكثر تفصيلاً .

وقد تكون الملاحظات الأولية نسخة مختزلة للأسئلة والحوارات التى يولّدها الفيلم فى ذهنك . فما من أحد يريد أن يلاحظ كل ما يظهر على الشاشة ، لاسيّما وأن تدوين الملاحظات يذهب بعينيك بعيدًا عن معلومات أخرى معروضة ، ومهارتك هنا تكمن فى قدرتك على تعلّم كيفية استغلال وقتك بشكل اقتصادى ، بحيث تقع على المشاهد المهمة واللقطات ذات المغزى الخاص وحقائق السرد .. (أحد التدريبات المفيدة أن يقتصر جهدك على ملاحظة ما تعتقد أنه يمثل أهم ثلاثة ، أو أربعة مشاهد ، أو لقطات ، أو تتابعات فى فيلم من الأفلام) . وانطلاقًا من اهتماماتنا فسوف نستجيب لعناصر ، أو شخصيات مختلفة ، فى فيلم ما (على مستوى واحد على الأقل) ولكن غالبية الأفلام تقدّم لحظات درامية ، تلفت الانتباه ، أو مواضيع أساسية ، تدفع بالجمهور إلى دائرة التركيز على ما يحدث على الشاشة ، كالمشهد الافتتاحى فى فيلم " المواطن كين " (١٩٤١) أو مشهد وفاة الأب فى فيلم سيرك المعنون " مكتوب على الريح " (١٩٥٧) واستخدام الصوت فى فيلم " إم " (١٩٣١) للمخرج " لانج " ، أو التأثير الدرامى لمشاهد منفصلة بين بوجارت و باكول فى أى من أفلامهما ، وحتى إن لم يدع الفيلم مجالاً لهذه اللحظات الدرامية ، أو المواضيع ، أو سخر منها ، كما هو الحال فى كثير من أفلام "أنتونيونى" ، فهذه الاختلافات قد تصير النقطة الأساسية التى يتعيّن على المُشاهد ملاحظتها ومحاولة فهمها .

وعند تدوين مثل هذه المعلومات كن محدّدًا ، أو مباشرًا ، كلما أمكن ذلك ؛ فلا تُسجّل فقط الشخصيات والأشياء فى الإطار العام للفيلم أو المحتوى ، ولكن

عليك أيضًا بتسجيل كيف أن الإطار نفسه وسماته التصويرية (الشكل) ، يستخدم لتحديد ذلك المحتوى عبر زوايا الكاميرا والإضاءة واستخدام العمق والسطح ، وأساليب المونتاج وما إلى ذلك . فمن يستعد للكتابة عن فيلم " فلتلتق فى سانت لويس " (١٩٤٤) قد يلاحظ دور الأب فى العائلة التى تتكون من عناصر نسائية فى معظمها . وبالتدريب يستطيع الكاتب أن يدّون أيضًا المعلومات عن الاستخدام المسرحى للفراغ ، فى مشاهد معينة أو الاستخدام المثير للضوء الساطع . وبالمثل يستطيع الدارس الذى يتعرّف على أفلام د . و . فاسبايندر للمرة الأولى ، يستطيع أن يلتقط بعض الموتيفات الجوهرية ، أو اللحظات المهمّة فى قصة فيلم " زواج ماريا برون " (١٩٧٩) ، مثل العلاقات الجنسية المعقدة التى تبدو وكأنها مرتبطة بالأحوال المادية ، وبمسألة ما إذا كانت البطلة تنتحر فى النهاية أم لا . وقد يلحظ المشاهد الأكثر وعيًا ، والأعمق خبرة ، تداخلاً بين الصوت والصورة ، وربما لفت انتباهه ذلك المشهد قوى التأثير الذى يعزف فيه أوزوولد كونشرتو على البيانو يزامن نفس الجملة الموسيقية فى الخلفية ، بل ربما توقف عند النهاية الميلو درامية ، حيث ينبعث من المذياع تعليق على مبارة فى مسابقة كأس العالم .

ومعظم الكتاب يطوّرون نظامًا مختزلاً للكتابة ، وبخاصة عند تسجيل المعلومات الفنية ، مثل : " ل . و . ن " أى " لقطة وجهة النظر " أو " ل . ع " للقطة عامة (وهى اللقطة التى تبين الهيئة كلها ، من مسافة ما ، كلقطة مقابلة لقطة القريبة أو " ل . ق " للوجه أو اليد) . وبعض هذه الاختصارات متفق عليها ، ويسهل معرفتها واستعمالها عند تدوين الملاحظات (وإن أخذت شكلاً مغايرًا تمامًا فى المقال النهائى ، وهذه على النحو التالى :

— ل . ق (وغالبًا : ك . أ) : لقطة قريبة أو " كلوز أب " ، وهى لقطة تبّين رأس الشخصية على سبيل المثال .

— ل . ق . ج (أو : ى . ك . أ) : لقطة قريبة جدًا أو " اكستريم كلوز أب " وهى ربما بيّنت تفاصيل الرأس مثل العينين .

— ل . م : لقطة متوسطة وهى لقطة تقع منتصف الطريق ، بين اللقطة القريبة ، وتلك البعيدة ، وهى تبيّن معظم — لا كل — أجزاء جسد الشخصية .

— ل . ع (وغالب ل . ش) : وهى اللقطة العامة ، أو الشاملة ، وتكشف كل جسد الشخصية فى الكادر .

– ل $\frac{3}{4}$: وهى ثلاثة أرباع اللقطة ، وتبيّن فقط ثلاثة أرباع أجسام الشخصيات .

– ل . ب : لقطة بانورامية تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار إلى اليمن ، أو بالعكس .

– ل . عك : لقطة عكسية ، وفيها تعرض الكاميرا على سبيل المثال ، شخصًا ينظر إلى آخر ، ثم تعرض ذلك الآخر .

– ق : القطع أو عندما يتحول الشريط من صورة إلى أخرى .

– ل . ط : لقطة طويلة ، وهى تحدث عندما لا يقطع الفيلم إلى صورة أخرى ، ليستمر فترة أطول .

– ل . ر : لقطة بالرافعة لكاميرا تصور منظرًا خارجيًا من فوق رافعة .

– ل . ت : لقطة تتبعيّة عندما تتحرك الكاميرا على حامل أو عربة (دوللى) متتبّعة ، على سبيل المثال ، شخصًا سائرًا .

– ز . م : زاوية منخفضة ، وهنا تكون الكاميرا منخفضة ، وتتجه عدستها إلى أعلى .

– ز . ع : زاوية عالية وتكون الكاميرا فى وضع علوى ، وتتجّه عدستها إلى أسفل .

وفى نهاية الأمر فإن كل شخص له طريقة اختزاله الخاصة به ، وطريقة اختصاره المستخدمة ، عند تسجيل تفاصيل المشهد أو اللقطة . (هذه واصطلاحات أخرى سوف تظهر بشكل أكثر تحديدًا فى الباب الثالث .) . أما بالنسبة للتعليقات على الصوت أو الحوار ، فإن العبارات أو الكلمات ذات المغزى ، قد تسمح لك بكتابة وصف أكثر دقة للمشهد ، وتدفقه فيما بعد ، وأحيانًا تأخذ هذه التعليقات شكل الرسم السريع (الاسكتش) أو الجدول البيانى .

غير أنه لايتسنّى .. لأى أحد أن يدوّن كل ملاحظاته عن فيلم بأكمله ، فكل واحد يتوقع مسبقًا ما سوف يكتب عنه مقالته ، أو يمحور فكرته ، ومن ثمّ يركّز فقط على معلومات معيّنة ، تتعلّق بالموضوع أو الشخصيات أو العناصر الفنية ، أو حتى مفردات المونتاج . فإن أراد كاتب أن يحلّل مشهد الحمّام الشهير فى فيلم هتشكوك " سايكو" (١٩٦٠) ، على سبيل المثال ، جاءت ملاحظاته الأولية على النحو التالى :

١) ل . م : ماريــون ، و نورمــان ، مكــان ضــيق ، وطيور ، وعيون ، وتوتر جنسى . ٢) لوحة فنية تخفى ثقبًا يختلس منه النظرة . ٣) كلوز أب حيث يختلس نورمان النظر إلى ماريون وهى تتعرى . ٤) الدش ، مكان ، ضيق . ٥) القتل ، ثم قَطَعات سريعة وكلوز أب للسكين ، والوجه ، واللحم ، ثم ماريون . ٦) ماريون يمزق الستارة ثم كلوز أب لحوض الصرف ، وآخر للعين . هذه لمحة سريعة لابد من العودة إليها لاحقًا وإذا أمكن مشاهدة بالضرورة إضافة تفاصيل وملاحظات أخرى ، ومع كل فانطلاقا من الملاحظات سابقة الذكر يستطيع الكاتب أن يطور رؤيته النقدية لذلك المشهد ذى المغزى العميق .

الذاكرة البصرية والتأمل :

لا شك أن تلك الملاحظات سابقة الذكر سوف تكون الركيزة الأساسية لفكرة جيدة لمقالة نقدية ولكن شريطة أن يطورها الكاتب فيما بعد عقب مشاهدة الفيلم ، وذلك بالتوسع فيما اختزله من ملاحظات ، لقد ذكر جين ميترى المؤرخ السينمائى الفرنسى الشهير أن رأس ماله الرئيس هو الذاكرة البصرية ، التى لاتغفل شيئًا . وما من شك أيضًا أن أفضل نقاد السينما يتناولون أعمالهم وهم مستعدون تمامًا بذاكرة بصرية يقظة ، أو متأهبون لإنعاش ذاكرتهم السمعية البصرية ، وفى الحالتين كلتيهما يكونون قادرين على تذكّر أدق التفاصيل عن الفيلم . (لاحظ أن الذاكرة يمكن تدريبها وإنماؤها فلا يجوز أن يبرر أحد إهماله المشاهدة وتدوين الملاحظات ، بحجة أن ذاكرته ضعيفة) وكلما سارع الكاتب بالرجوع إلى تلك الملاحظات الأولية ، كلما كان أفضل ، إذ يمكن هنا إطلاق العنان للذاكرة لإضافة تفاصيل محددة أخرى ووضع الصور فى إطارها الصحيح فى سياق قصة الفيلم ، وما إلى ذلك من أمور أخرى تثيرها الرؤية . فإذا أخذنا فيلم «سايكو» مثالاً قد يستطيع الكاتب أن يتذكر أو يستدعى صورًا أخرى تؤكد على أهمية «العينْ » فى سياق تصوير الفيلم ، وتربط بين الثقب الذى كان بالجدار ، ومشهد الـ « كلوز أب » لحوض الصرف بالحمّام وكذلك بين المكان الضيق الذى يقطنه نورمان وحجم الحمّام نفسه ، وهنا أيضًا قد يدرك الكاتب أن المشهد يماثل بالتوازى المشاهد المرعبة الأخرى التى يوظفها المخرج .

وفى هذا الوقت أو بعده مباشرة يتضح لك منحى فكرته ، أو تبدأ فكرتك الرئيسية فى التشكل والتبلور وذلك فيما يتعلق بما تود أن تناقشه أو تقوله عن فيلم من الأفلام . وسواء كنت مستعدًا للخوض فى عملية كتابة النقد قبل المشاهدة الأولى أم لا ، فإن الأفكار أو الآراء المحتملة قد تفرض نفسها عليك لتطورها بعد المشاهدة وتدوين الملاحظات . وعند الاطلاع على ملاحظات دُونت عن فيلم للمخرج اليابانى " أوزو " مثلاً فقد تلاحظ التركيز على حركة الفيلم البطيئة أو الاهتمام ببيئة الأسرة ، أو التصوير من زوايا منخفضة – أى من هذه الملاحظات إن لم تكن كلها مجتمعة ، يمكن أن تكون نقطة انطلاق – بعد قدر من التفكير لمقالة مركبة عن موضوعات أوزو المميزة وأسلوبه الفريد وعند الاطلاع على ملاحظات تم تدوينها عن فيلم « زواج ماريا برون » اكتشف دارسٌ أن تصوره الأول عن الفيلم كميلودراما ، تغير تمامًا لما شاهده من حيل تكنيكية غريبة تعتمد على الموسيقا والمؤثرات الصوتية ، ومن ثم تغير منحنى فكره تمامًا ، وراح يوظف الموسيقا كمؤشر لما يعتور الشخصيات من تغيرات جذرية فى حياتها الخاصة والعاطفية والعامة على حدٍّ سواء ، وهذا ما فعله أيضًا من ركز فى تناوله لفيلم « سايكو» على موضوع العنف الجنسى فى مشهد الحمّام ، حيث يصير الفيلم عن العنف الكامن فى ديناميات الجنس لدى الرجال والنساء عند النظر إلى بعضهم البعض ، كما تصير جريمة ماريون أفضل مثال سينمائى لتورط البشر فى عنف ورعب رغباتهم الشهوانية .

غير أن معظمنا لا يميل نحو مراجعة ملاحظاته مباشرة ، بعد مشاهدة فيلم ما وإن كان ذلك مفيدًا جدًا إذ إنه يوضح الاختلاف بين رد الفعل الإيجابى وذلك السلبى تجاه فيلم جيد أو آخر سيئ . والملاحظات المنظمة بطريقة منهجية تسمح للمشاهد ليعرف بدقة ماذا يحدث فى الفيلم ، وأن يسجّل بعض التفاصيل عن موضوعه ومعناه . ولكن إذا لم يجد الكاتب طريقًا واضح المعالم للفيلم أو النص السينمائى ، صار من الصعب الاحتفاظ بما يسجله من حقائق وأرقام ، وبدون ذلك فإن أى شىء تود أن تقوله لن يكون له تأثير خاص ، وعليه فعندما تعود إلى الفيلم والمشاهد المهمة فى ملاحظاتك المدّونة ، فسوف تتشكل وتتبلور أفكارك ، وعندما تستطيع أن تبرهن على ما تقول من خلال تفاصيل الفيلم ، فسوف يكون لمقالك النقدى صدًى كبير لدى جمهور القراء .

• الفصل الثالث •

مفردات الأفلام والمواضيع

تمهـيد :

إن عملية إثارة الأسئلة حول فيلم ما ، وتدوين الملاحظات الخاصة بها تسير جنبًا إلى جنب مع القدرة على توجيه تلك الأسئلة تجاه موضوعات محددة يمكن تحليلها . فالأسئلة والملاحظات يجب أن تؤدى إلى مزيد من الأسئلة ، وأنصاف الأجوبة ، أو الأجوبة التامة . فهذا فى النهاية يفضى إلى مقالة منصبة على مواضيع وتقنيات فيلمية محددة ، ولكن أهم ما فى هذه العملية إيجاد مجموعة الاصطلاحات التى يمكن استخدامها فى صياغة تلك الأسئلة بشكل سليم ، وهى لازمة بعض النقاد لوصف ما تراه وتظنه ، ولتسهيل التركيز فى التحليل النقدى ، ولطالما مكّن ذلك من كتابة تحليلات وتقويمات دقيقة وقيمة ، وبالطبع من وضع الفيلم فى إطاره الصحيح فى التقاليد السينمائية .

ولكل فرع من فروع المعرفة ، كما هو معروف ، لغته الخاصة به ، ومجموعة اصطلاحاته التى يناقش من خلالها ، فالناقد الأدبى على سبيل المثال يعنيه التفريق بين الاستعارة والتشبيه ، ما دام كل مصطلح يصف جانبًا بلاغيًا مختلفًا ، ومن ثم يوحى بمعان متباينة ، فهناك فرق بين قول شاعر : " إن محبوبتى تشبه الوردة الحمراء " ، وقول آخر : « إن محبوبتى وردة حمراء » فالشاعر الأول يستخدم تشبيهًا مباشرًا بينما يستخدم الآخر استعارة ، ومن يستطيع أن يتعرف على الفرق بين القيمتين البلاغيتين ، سوف يقرأ الشاعرين بفهم ووعى أفضلين ، وبالمثل فإن من يشجع لعبة كرة السلة ويعرف قوانينها ، يكون قادرًا على تلخيص وتقييم أحداث مباراة فى اللعبة ، إذا ما استخدم المفردات المعينة فى وصفه وتعليقه .

وكذلك بالنسبة للأفلام فإن المفردات المتقدمة تسمح لك برؤية الفيلم بعين ثاقبة ، ولتكوين وجهة النظر بقدر كبير من اليسر انظر مثلاً إلى مصطلح « الإطار » ، عند كتابة النقد السينمائى تشير هذه المفردة إلى المربع الذى يحوى الصورة وإلى إطار شاشة العرض نفسها (والتى لا تتغير طول الفيلم) ، وكذلك – وهذا هو الأهم – إطار الكاميرا والذى يغير علاقته باستمرار بالنسبة للأشياء المصورة) . إن مجرد الإلمام بتداعيات المصطلح واستخداماته يعنى أنك سوف تكون أكثر حساسية تجاه كيفية تحكم إطار الكاميرا فيما تشاهده ، بل وفى طريقة المشاهدة وسوف تكون قادرًا على ملاحظة ، مثلاً ، أن إطار الكاميرا سوف يحتوى على أحداث معينة ، ويهمل أخرى ، وأن الزاوية التى توضع فيها أو المسافة تعنى شيئًا يحاول المصور إضافته ولقد لاحظ أحد الدارسين ، ذات مرة ، عند تحليله لفيلم حديث ، أنه « رغم أن المشهد يبدو كأنه تجمع عائلى معتاد ، فالمشاهد يصبح مدركًا أن ثمة خطأ أو عيبًا ، لأن إطار الكاميرا غير معتدل ، أو مزدحم على غير المعتاد بالشخصيات وقطع الأثاث » فما كان من الجائز ألا يلاحظه أحد يبدو واضحًا فى بؤرة الضوء من خلال الاستخدام الدقيق لمصطلح الإطار.

وعند مراجعة ملاحظاتك المدونة قد ترغب أولاً فى محاولة التعرف على الموضوع الرئيس للفيلم ، وهذا أمر يعود إلى طرح السؤال التقليدى ألا وهو « عما يتحدث الفيلم » هل انتصار الخير على الشر ، كما هو الحال فى « حرب النجوم » (١٩٧٧) على سبيل المثال ، أو مآسى الحرب ، كما فى فيلم « فصيلة الجند » (١٩٨٦) . إن مثل هذه المواضيع تصير فى كثير من الحالات ، أساسًا للتحليل ، ذلك لأنها تشير إلى الأفكار الرئيسية التى تعطى شكلاً أو جوهرًا للأفلام ، ولكن هذا لا يعنى أنها تكون بمنزلة الدرس الأخلاقى ، أو رسالة الفيلم ، بل الأفكار المهمة وقليلة الأهمية التى تساعد على شرح الأحداث التى تقع فيه ، فلعلك تتساءل مثلاً ، فتقول :

– من هى الشخصيات المحورية ؟

– ماذا تمثل فى نفسها وفى علاقاتها كل بالآخر ؟

– ما أهمية الشخصية أو المجتمع ؟

– ما مدى أهمية القوة البشرية أو التعاطف الإنسانى ؟

– كيف تخلق أفعالهم قصةً ذات معانىَ أو مجموعاتٍ من المعانى ؟

– هل تؤكد القصة على " ثيمة " بعينها ؟

– ما نوع الحياة التى يريد الفيلم أن تقدّمها ؟

– لم لا يحتوى الفيلم على رسالة أو قصة متكاملة عضويًا ؟

– كيف يؤثر الفيلم على شعورك فى النهاية : بالسعادة ؟ أم الشقاء أم القلق والتوتر ؟ ولماذا ؟

وبمجرد أن يستقر الناقد على المواضيع المهمة وغير المهمة على حد سواء فى فيلم ما ، فإنه يتعين عليه أن يضع هذه المواضيع فى اصطلاحات ذات أبعاد ودلالات معينة ، وكلما كانت اصطلاحات الناقد دقيقة ، كلما كانت رؤيته أفضل وأعمق . وهكذا فإن مصطلح « الاغتراب » قد يكون دقيقًا لوصف الخطوط الرئيسية فى فيلم « أضواء المدينة » (١٩٣١) لتشارلى تشابلن أو فيلم « الملتزم » (١٩٧٠) للمخرج برتولوتشى ورغم أن هذا قد يكون بداية طيبة ، فإن التحليل الدقيق يتطلب من الناقد أن يفرق بوعى بين السبل التاريخية والأسلوبية والبنائية التى يتبدى موضوع الفيلم من خلالها . فهل الاغتراب مثلاً أمر حتمى أم مرغوب فى الفيلمين السابقين ؟ وهل هذا المفهوم يؤدى بنا إلى معرفة جديدة ، أم أنه كارثة كان يمكن تجنبها ؟

عند الكتابة عن « الملتزم » قد يتناول دارسٌ موضوع الاغتراب بشىء من التأنى بملاحظة أنه يرتبط بحياة البطل الجنسية ، والفترة الفاشية بإيطاليا ، وأنه على العكس من فيلمٍ «أضواء المدينة » لـ " تشابلن " ثيمة الاغتراب كإشكالية لا يقدم لها حلاً معقولاً . وقد يتناول أيضًا أمر تحديد أو توضيح نفس الموضوع ، بوصف تورط الشخصية المحورية فى أزمته الخانقة وعزلته التى يعبر عنها إطار الكاميرا ، والأطر الأخرى فى داخل الصورة أو الصور المعروضة تباعًا . ولكن من الملاحظ أن مثل هذا التناول لايشى بدرس أخلاقى معيّن ، كأن نستنتج مثلاً أن مسألة الاغتراب فى فيلم « الملتزم » شر يؤدى بشخصية الفيلم الرئيسية إلى حالة من البؤس واليأس .

برغم من أن التعرف على المواضيع يمكن أن يزودك بأساس مهم لتحليلك ، فإن كتابة النقد السينمائى تنطوى على مدى كبير من الاصطلاحات الخاصة التى تساعدك

على تنظيم وتوضيح موضوعك . وسوف يناقش الجزء المتبقى من هذا الباب ، أهم هذه الاصطلاحات المستخدمة فى مناقشة أربعة أبعاد للأفلام ، ألا وهى :

١ – الصلات بين الأفلام والتقاليد الفنية الأخرى مثل الأدب والتصوير .

٢ – البعد المسرحى لصورة الفيلم أو الإخراج .

٣ – تركيب الفيلم الناتج عن أوضاع الكاميرا والمونتاج .

٤ – استخدام الصوت فى الفيلم .

وطبقًا لموضوعك ، يمكنك أن تستخدم أيًا أو كلاً من هذه الأبعاد ، حيث تصير مفرداتها ذات شأن كبير فى مقالك .

الفيلم والفنون الأخرى

ورغم أن الأفلام تمثل أحد الفنون الحديثة نسبيًا فإنها استطاعت أن تستوعب بنى وأشكال الفنون القديمة . ومن ثم لا عجب أن كتابة النقد السينمائى تستخدم بعضًا من اللغة النقدية لهذه الفنون الأدبية والبصرية . فنحن كثيرًا ما نتحدث عن « العقدة » و « الشخصية » فى كل من الأفلام والروايات . ولعل الاصطلاحات الأخرى مثل « وجهة النظر » تكون جزءًا من مفرداتنا النقدية عند الحديث عن فن التصوير ، أو الأدب أو حتى الأفلام . فمثل هذه المفردات تسمح للناقد بإيجاد الصلة بين فن بعينه وغيره من الفنون الأخرى ، وإن ألزمته بأن يكون أكثر حساسية تجاه كيفية تغير الاصطلاحات والبنى عند تطبيقها على الأفلام .

القصة :

عندما تشير إلى الأفلام فغالبًا ما نضع نصب أعيننا الأفلام القصصية ، لا التسجيلية ، أو التجريبية . والقصة يمكن أن تنقسم إلى عناصر مختلفة :

* الحكاية وهى مجموعة الأحداث التى تُقدَّم لنا ، أو التى نستنتج أحداثها أثناء المشاهدة .

العقـدة :

وهى ترتيب وبناء الأحداث بنظام أو وفق معمار معين .

فكل الأفلام مثلاً التى تتعرض لحياة نابليون تحكى نفس القصة ، إذ تسرد ظروف حياته منذ لحظـة الميـلاد ، حتى وصـوله إلى مركـز القوة ، ومرورًا بالثورة الفرنسية ، وما أعقبها من أحداث ، ونفى نابليون إلى إلبا . إلا أن العقدة فى كل من هذه الأفلام يمكن تقديمها بأبنية مختلفة . فقد يبدأ كاتب بآخر أيام نابليون فى إلبا ، ثم يحكى قصته من خلال سلسلة من الأحداث الاسترجاعية (الفلاشباك) فيعرض أحداثًا وقعت فى السابق ، وقد يبدأ آخر بميلاد نابليون ثم يتحرك تزامنيًا خلال رحلة حياته .

اسأل نفسك دومًا : كيف يتم بناء قصة الفيلم الذى تشاهده ، فهل هو مثلاً فيلم ذو خط قصصى واضح أم لا ؟ ولمَ ؟ هل تتّابع أحداث القصة ووفقاً لترتيبها الزمنى المنطقى ؟ أم تتبع العقدة ترتيباً زمنيًا غير تقليدى ؟ وهل هناك سبب معقول لبناء العقدة بهذه الطريقة الأخيرة ؟ وماذا أهملته العقدة عند استخدام تلك الطريقة ؟ وهل هناك أسباب لضمّ بعض الأحداث وإهمال بعضها ؟ وهل الطريقة التى تقدم القصة نفسها من خلالها سمة بارزة فى الفيلم ، مما قد يجعل ذلك نقطة جدل عند الشروع فى التحليل ؟ وكيف تتعرف على البناء القصصى : هل ثمة صوت لإحدى شخصيات الفيلم يصف الأحداث فيَجْلُ ما قد تنطوى العقدة عليه من غموض ؟ وهل ثمة عناصر فنية ، تعطى مؤشرات درامية عن طريق بناء القصة ، مثل التحول من الأبيض والأسود إلى الألون فى « ساحر أوز » ، أو استخدام المخرج ابيل جينس لثلاث شاشات مختلفة فى فيلمه "نابليون" ؟ ثم اسأل نفسك : ماذا يحرّك أحداث القصة ويدفع بها إلى الأمام ؟ هل هو عنصر الغموض فى « السُبات الطويل » (١٩٤٦) أم الرغبة فى تحقيق هدف معينّ ، كما فى "ساحر أوز" ؟ أم هل من الصعب القول كما هو الحال فى بعض الأفلام الحديثة ، حيث لا تتبع العقدة اتجاهًا معينًا ؟

إن العلاقات المختلفة بين قصة سينمائية وعقدتها وأسلوبها القصصى عديدة ، ولكن عندما نفكر فى الفيلم القصصى فإننا غالبًا ما نضع فى ذهننا ما يسمى عادة بالفيلم الكلاسيكى . ولذا فعند مناقشة أى نوع من الأفلام القصصية ، فمن المفيد أن يكون لدينا إحساس بأهمية الشكل القصصى . وعادة ما يتسم الفيلم الكلاسيكى بالآتى :

* تطور للعقدة ذو علاقة منطقية بين كل تفصيلة وأخرى .
* إحساس خاص بالنهاية ، سواء كانت مأسوية أو كوميدية .
* قصص تقوم على الشخوص الأبطال .
* أسلوب قصصى يحاكى الموضوعية .

وهذا لا يعنى بالطبع أن كل الأفلام الروائية الكلاسيكية متشابهة ، وكم من مقالة جيدة تناولت جوانب الاختلاف والإبداع فى كثير منها ، مثل ما كتب عن " السُبات الطويل" من بين أفلام كلاسيكية أخرى .

إذن ليست كل الأفلام كلاسيكية روائية ، أو حتى روائية بالمعنى المتعارف عليه ، فبعضها غير روائى لا يحكى قصةً . فعلى سبيل المثال ، هناك أفلام طليعية عادة ما تتجنب الحكى وتبحث فى قضايا تبعد بطبيعتها عن أسلوب القص (مثل تشكيلات الضوء والظل فى الفيلم) وهناك أفلام تسجيلية تقدم أحداثًا واقعية كيوم عمل فى مصنع ، أو طقس دينى تمارسه قبيلة هندية ، دون وضع تلك الأحداث فى سلسلة قصصية ، وكثير من الأفلام علاوة على كل ذلك تنحى منحًى مغايرًا لتقليد الأفلام الروائية الكلاسيكية بالكشف عن خطها الروائى بشكل مختلف وخاص .

وعند مشاهدة فيلم يحاول تجنب الخط الروائى التقليدى أو عرض موضوعه بطريقة غير مألوفة أو محيرة نوعًا ما ، اسأل نفسك : كيف ينظم عناصر عقدته ، ويرتب أحداثه ولأى غرض ؟ وهل تبدو القصة غير منطقية باستخدامها الحلم مثلاً ؟ وهل تحوى العقدة قصتين أو أكثر يصعب ربطها جميعًا ببعض ، مثل « هيروشيما حبى » (١٩٥٩) ، حيث قصة امرأة وعشيقها النازى ، إلى جانب قصة ضرب المدينة بالقنابل . هل للفيلم بداية محيرة أم نهاية مفتوحة ؟ ولماذا ؟ وكيف يرتبط كل هذا وغيره بالقصة موضوع الفيلم ؟ فقد يبدأ ناقدُ تناولَه لفيلم « هيروشيما » بعد قدر من التفكير بملاحظة أن قصتىّ الفيلم تعنيان بالحرب العالمية الثانية ، يسردهما بطلان التقيا فى علاقة حميمة ، ثم يحاول شرح صعوبة البناء القصصى بربطه بمعاناة هاتين الشخصيتين لدى ترتيب وحكى ذكرياتهما ، وهكذا فمبجرد أن تعرف كيف تتناول الأشكال القصصية الكلاسيكية فإنك تصير أكثر وعيًا بميكانيكية الحكى وسبله .

الشخصية :

الشخصيات موضوع شائع أيضًا فى تحليل أدب المسرح والسينما ، فهى تمثل الأفراد الذين يشغلون حيزًا فى الأفلام الروائية وغير الروائية . وسواء كانت الشخصيات محورية أو ثانوية ، فإنها مصدر الحدث والثيمة الأساسية فى الأفلام وغالبًا ما ينصب الاهتمام فى فيلم ما على ما يحدث للشخصيات وعلى ما يطرأ عليها من تغيير وتحول ؛ ففى فيلم مثل "عشائى مع أندريه" (١٩٨١) الذى يقدم حديثًا يدور على مائدة العشاء بين شخصين ، يمكن القول بأنه إنما يدور حول هذين الشخصين اللذين يقصان القصص على مائدة الطعام ، وليس حول قصة عن شخصين يتحاوران أثناء تناول الطعام ، إذ لابد أن تضع نصب عينيك أن تحليل الشخصيات فى الفيلم قد يبعث على الملل ، أو يبدو سطحيًا إذا أخذتها كانعكاسات لإناس حقيقيين ، أو خلطت بين النجم والشخصية الفيلمية . غير أنك إذا التزمت بالحديث عن الاختلاف والتباين بين أنماط الشخصية ، يمكنك أن تدرك ديناميات الشخصية وكيف تؤدى وظائفها فى الأفلام المختلفة وكتدريب بسيط اختر ثلاث شخصيات مختلفة من تلك التى صورتها مارى بيكفورد فى " أزهار ذابلة " (١٩١٩) ، ولورين با كال فى " السُّبات الطويل " ، و دويان كيتون فى "آنى هول" (١٩٧٧) وحاول أن تعرف كيف ولماذا تبدو كل تلك الشخصيات مختلفة ؟

فقد تستطيع أن تبدأ تحليلاً للشخصيات بسؤال نفسك ما إذا كانت تلك الشخصيات تبدو (أو مقصود أن تبدو) واقعية ، وماذا يجعلها تبدو كذلك ؟ وهل ما يحدد معالمها ملابسها أم حواراتها ، أم شىء آخر ؟ وإن لم تكن واقعية ، فلِمَ لا ، ولِمَ تبدو غريبة أو خيالية ؟ وهل تتوافق الشخصيات والخلفية المكانية ؟ وهل تركز القصة فقط على شخصية أو شخصيتين (كما هو الحال فى " السبات الطويل ") أم على شخصيات أكثر (كما فى "ناشفيل" ، حيث لا توجد شخصية رئيسية معينة) ؟ وهل تتحول الشخصيات ، وإن حدث ذلك فبأية طريقة ؟ وأى القيم تمثل الشخصياتُ : وماذا تقول بشأن تلك الأمور ، مثل الاعتماد على الذات والجنس ، والمعتقد السياسى ؟ إننا عادة ما نسلم بأن الشخصيات إنما تمثل أفكارًا ، وهذه سبل مقترحة تيسر عليك كيفية توجيه الشخصيات بشكل يجعلها تنطق بمعانىَ ومضامين مهمة .

وجهة النظر :

إن « وجهة النظر » ، تمامًا مثل « القصة » ، مصطلح يشارك الفيلمُ الفنونَ الأدبية والروائية الآخرى فى استخدامه . والمصطلح فى أوسع معانيه يشير إلى المكان أو الوضع الذى منه يمكن التطلع إلى شىء ، وهذا حتمًا يعنى أن وجهة النظر تحدّد وتؤطر ما تراه . والمصطلح فى أبسط معانيه مادى ، فوجهة نظرى مثلاً فيما يختص بمنزل عبر الشارع ، سوف تختلف إذ ما نظرت إليه من أعلى منزلى أو من نافذة بالدور التحتانىّ . وبشكل أكثر تعقيدًا فإن وجهة النظر سيكولوچية أو ثقافية . على سبيل المثال وجهة نظر الطفل بشأن عيادة طبيب الأسنان تختلف عن وجهة نظر الشخص البالغ .

وعلى نفس المنوال يمكننا أن نتحدث عن وجهة نظر الكاميرا بشأن شخص أو حدث أو حتى الرؤية التى توجهها قصة لموضوعها . وعادة ما تستخدم الأفلام وجهة نظر موضوعية ، حيث لا تهيمن رؤية فرد بعينه على ما يُعرض من صور وأحداث ، ففى « ذهب مع الريح » (١٩٣٩) أو " لورانس العرب" (١٩٦٢) يرى الجمهور مشاهدَ وأحداثًا (مثل معركة أطلانطا أو رحلة لورانس) مفترض أنها موضوعية فى هدفها ودقتها ، فلا تتأثر بمعرفة أو منظور شخص واحد ، ومع ذلك ففى مشاهد معينة قد يدرك الجمهور أنه يرى شخصية واحدة أخرى من خلال عينىّ ريت أو " لورانس " ، وفى هذه الأحوال فإن الكاميرا تعيد خلق وجهة نظر ذلك الفرد . وقد تجرى بعض الأفلام تجارب على إمكانات وجهة النظر ، ففى فيلم « طوفان الآن » (١٩٧٩) ، يبدو وكأننا نتطلع إلى القصة كلها ، عبر وجهة نظر مارلو الذى يلعب دوره مارتن شين فهو يقدم القصة كشىء حدث له هو شخصيًا ، وكثير من المناظر تعيد إلى ذهنه من جديد الرؤى المرعبة التى ارتبطت بحرب ڤيتنام .

ولعل " وجهة النظر " مصطلح رئيس فى كتابة النقد السينمائى ذلك لأن الأفلام بشكل أساس تعنى بالعالم بطريقة ما ، لذا وجب عليك الاهتمام بوجهة النظر باستخدام هذين النهجين :

– أن تلاحظ كيف ومتى تخلق الكاميرا وجهة نظر الشخصية .

– وأن تلاحظ ما إذا كانت القصة يتم حكيها من وجهة نظر موضوعية ، أم من وجهة نظر شخصية لفرد واحد .

وهنا اسأل نفسك : كيف تحدد وجهة النظر ما تراه ؟ وهل يؤثر ذلك على رؤيتك أو تكوين فكرتك ؟ ومـاذا يمكنك أن تقول عن الشخصيات بعد أن ترى عبر عيونها ؟ هل هى عدائية ؟ ميالة إلى الشك والارتياب ؟ على درجة من الذكاء ؟ أم عاشقة ؟

ونظرًا لأن صناعة السينما تنطوى على عدد من الأجناس الأدبية مثل الروايات والمسرحيات ، عدا الفنون مثل النحت والتصوير ، صارت مصطلحات **القصة والشخصية ووجهة النظر** ذات أهمية بل وضرورة عند تحليل الأفلام ، فغالبًا ماتزودنا هذه المصطلحات بالأساس الذى نبنى عليه المقال المقارِن الذى يبحث فى تناول فيلم ما لإحدى الروايات (ويمكن أن تتناول مقالاتٌ مقارنةٌ أخرى النصوصَ المختلفة المستخدمة لصنع نفس الفيلم أو مجموعة من الأفلام لنفس المخرج) ، ومن ثم فإذا ما كتبت مقالاً مقارنًا من هذا النوع ، كان من الواجب عليك أن تعى تمامًا كيف تربط تلك المصطلحات بين الأشكال الفنية الممكنة ، وكيف تبرز مواطِن الاختلاف بينها . ولتدرك كيف تغير وسيلةُ الفيلم المستخدمةُ الرسالةَ الأصلية للرواية أو المسرحية ، وانظر كيف تتم ترجمة المصطلح الأدبى ، أو الفنى بنجاح فى الفيلم . وللمقارنة بين « طوفان الآن » ورواية « قلب الظلام » (١٨٩٨) ، يستطيع الكاتب أن يختار للمناقشة وجهة النظر الذاتية التى قد تصف رحلة "مارلو" خلال فيتنام و رحلة " ماريو " الأخرى إلى إفريقيا ، فمثل هذه المقارنة توحى بالشىء الكثير ، رغم أن الكاتب قد يسعى إلى تبيان كيف أن بعض التقنيات الأدبية (مثل الجمل الطويلة والتكرار) تخلق وجهة نظر معينة ، وكيف أن تقنيات الأفلام (مثل استخدام الضوء والظل) تخلق وجهة نظر مغايرة . وهذه التقنيات الفيلمية تمثل موضوع السطور التالية .

ترتيب المنظر والواقعية

لعل مصطلح "الميزانسين" الفرنسى ، يعنى تقريبًا ما يوضع داخل المنظر أو ما يوضع أمام الكاميرا ، وهو ما يشير إلى محتويات الصورة ، بصرف النظر عن وضع أو حركة الكاميرا أو حتى عملية التوليف (المونتاج) ، ويشمل ذلك الإضاءة والملابس والديكورات ونوعية التمثيل وغيرها من مكوّنات الصورة . ويعتقد كثير من الكتاب – خطأً – أن هذه الملامح المسرحية لا تشكل موضوعًا ذا أهمية للتحليلات النقدية ، نظرًا لأنها تتبدى كجزء من التقليد الدرامى لا السينمائى . وتقييم أداء الممثل يبدو للبعض أقل أهمية من

تحليل قصة الفيلم أو عمل الكاميرا ، ولكن ، على الجانب الآخر ، يذهب فريق من النقاد المتميزين إلى أن أدوات ومفردات المنظر ما هى إلا مفاتيح لملامح فيلمية مهمة جدًا .

الواقعيـة :

لعل السبب الأساسى الذى يجعلنا نتغاضى عن "الميزانسين" ، أو نقلّل من قيمته فى الأفلام يكمن فى الإحساس الطاغى بالواقع فى فن الفيلم ، فنحن غالبًا ما نفترض عند تعرُّضنا لكثير من الأفلام أن ما يوجد بالمنظر موجود بذاته فى الواقع . ولهذا فنحن نقبل منظر مدينة نيويورك فى فيلم « العازبة » (١٩٧٧) كخلفية تم اختيارها ، ونتقبّل الشقة – حيث تعيش شخصيات الفيلم باعتبارها المكان الواقعى لمعيشتها ، ومن ثم فالواقعية – باختصار – هى لون من الميزانسين يجعلنا نعتقد بأن الصور تصف عالمًا موجودًا بذاته ، نعرفه ونألفه ، ولكن يجب علينا أن نتعلم عدم التسليم بواقعية الأفلام التى قد تصرف انتباهنا عن الإمكانات الخفية التى تكشف عنها تحاليل « الميزانسين » . فلدى مشاهدة فيلم تسجيلى من بلد ما ، أو فيلم قديم وجده النقاد واقعيًا ، يدرك الفرد كم يكون إحساسه بالواقعية نسبيًا جدًا ، كما يدرك أن الفيلم يتم بناؤه بشكل ما لغرض معين ، وإن لم يعترف صانعه بذلك ذلك لأن مجرد وضع الكاميرا أمام مشهد مًا ، يحول الوقت بواقعيته الشديدة إلى لون من المشاهد المسرحية .

وبصرف النظر عن كون الفيلم تسجيليًا أو هوليودى واقعيًا ، يمكن للعين الفاحصة المتمرسة أن تشرع فى تحليلها بطرح أسئلة رئيسية عن تقنيات المسرحة وكيفية توظيفها ، مثل : لماذا تحاول الأفلام أن تبدو واقعية؟ كيف تحاول أن تخلق مشهدًا واقعيًا ؟ ما الذى يتضمنه الفيلم ؟ وما الذى يتركه ؟ ما التفصيلات التى ترتبط بأفعال الشخصيات ، أو موضوع الفيلم ؟ هل الملابس ؟ أم أمكنة التصوير ؟ أم مستلزمات الديكور ؟ أم العالم الخارجى على الحدث السينمائى ؟ وبناءً على ذلك ، كى تتم معالجة « الميزانسين » فى الأفلام الواقعية بهذه الطريقة التحليلية ، علينا أن نتمثل عملية الإخراج المسرحى ، حيث لا يتم اختيار الملابس والديكورات بشكل عشوائى .

عناصر الميزانسين :

هناك أبعاد محددة للميزانسين فى أى فيلم أواقعيًا كله كان أم خياليًا ، لابد أن توليها اهتمامك لما لها من أهمية بالغة . فالديكور وطريقة تنفيذه تشيران إلى المكان الذى يتم فيه التصوير وما يتميّز به من مواصفات . فى فيلم " عيادة الدكتور كاليجارى " (١٩١٩) ، على سبيل المثال ، يلفت الانتباه تصميم الديكور التعبيرى ، أكثر من شخصيات الفيلم أو بناء القصة . فالديكور عبارة عن مبانى وشوارع مدهونة ذات زوايا وأشكال غريبة ، توحى بالتشوّش الذهنى وعدم التوافق الاجتماعى الذى تعانى منه الشخصيات . نفس الشيء يمكن أن نجده فى فيلم حديث نسبيًا وهو " الغريب " (١٩٧٩) ، حيث تعبر جميع الممرات والدهاليز بمركبة الفضاء وكذلك الخلفية العجيبة – التى تكتشف فيها الشخصيات البيض الغريب – تصير حبلى بالمعانى المرتبطة بالنساء والأمومة . ولعل " هتشكوك " يستخدم الديكور بطريقة أكثر تعقيدًا عندما يجعله يفصح عن ، بل ويعلّق على أحداث الرواية وعلى شخصياتها . ففى المشهد الختامى من فيلم " الشمال عبر الشمال الغربى " (١٩٥٩) حيث تتصاعد الأحداث بتسلّق البطل والبطلة وجوه تماثيل الرؤساء العملاقة وفى مثل هذا الفيلم الذى يتناول حكومة وأمن الولايات المتحدة لا يكون هذا الاستخدام الديكورى مدهشًا فقط ، بل محوريًا أيضًا بالنسبة لموضوع الفيلم ، فالمشاهد الديكورية هنا أكبر من أن تكون مجرد خلفية ، ومن ثم يتعيّن على الناقد الذى يود توظيفها أن يبدأ بهذه الأسئلة :

* هل من أهمية خاصة لتفصيلات الديكور سواء كانت طبيعية مثل الأنهار ، أو الأشجار ، أو صناعية مثل الصور والمبانى ، وهل ترتبط وشخصيات الفيلم أو وقصته ؟

* وهل يدلّل ترتيب قطع الديكور ، وتوزيع الشخصيات فى الإطار العام ، على أهمية أو مغزى خاص (على سبيل المثال : هل هى أكثر من اللازم ؟ وهل توحى القطع الديكورية بثمة حياة فيها، كما يحدث فى أفلام تشابلن ؟) .

رغم أن معظم الأفلام الجيدة تعطى الديكور وعناصره نفس المغزى الذى تعطيه للشخصيات تقريبًا ، فإنها تختلف فيما بينها فى استخدام الديكور ومكوناته ، فيما يتعلّق بعلاقة ذلك بالشخصيات ، والحبكة السينمائية . فالمناظر قد توحى بالواقعية التاريخية ، كما يحدث فى فيلم " قصّة لويزيانا " (١٩٤٨) ، أو تعطى صورًا لعقلية

الشخصيات ، كما فى " عيادة الدكتور كاليجارى" ، ومن ثم فعند الكتابة نقديًا عن الديكورات ، يتعين علينا ألاّ نكتفى بمجرد وصفها ، وإنما نحاول أن نكتشف مغزاها ، من خلال علاقتها بالأفكار الرئيسية ، أو جوانب أخرى فى الفيلم (مثل إنتاجه والجمهور الذى صُنع من أجله ، .... إلخ) . فمثل هذا يساعد على شرح أهمية الديكورات وطريقة بنائها أو تكوينها .

ولنستخدم نفس الطريقة عند شرح عناصر أخرى فى " الميزانسين " ، سواء كان اهتمامنا بأساليب التمثيل ، أو الملابس ، أو الإضاءة ، ذلك لأن الوصف الدقيق لهذه يجب أن يُتوّج بالإحساس بمدى أهميتها وأهمية المعانى التى تضيفها إلى الفيلم عندما تصير جزءًا من التحليل النقدى . فنحن نعرف بشكل عام ماذا يعنى الممثل ، إنه الشخص الذى يتقمص دور شخصية فيلم ما ، ولكن أسلوب التقمّص ، أو كيف يلعب الممثل دوره ، يمكن أن يختلف من فيلم لآخر ، ومن فترة إلى أخرى . وعند الإمعان فى أسلوب التمثيل ، فإنّه يفتح أمامنا مجالات عديدة للمقارنة والتحليل . فقد يقارن ناقد مثلاً بين أسلوب التمثيل فى فيلم إيطالى ، شبه واقعى ، حيث يتم اختيار الشخصيات من بين من ليس لهم خبرة فى مجال التمثيل ، وبين أسلوب التمثيل النمطى لدى ممثل بريطانى أو أمريكى ، مثل "ميريل ستريب " ، الذى ينطوى تصوّره عن الأداء الواقعى على قدر كبير من الصنعة .

وبهذا الخصوص قال كارل درابر بأنه « لا يمكن المرور بتجربة فى الاستديو أروع من رؤية التعبير الذى يرتسم على وجهٍ ، تحت تأثير قوة الإلهام الغامضة » . وهذا ما يؤكّد عليه " رولان بارت " ، فى وصفه لأداء جريتا جاربو بشكل عام ، وفى فيلم "الملكة كرستينا" بشكل خاص .

والملابس ، كما نعرف هى ما ترتديه الشخصيات ، وهى شأنها شأن عناصر أخرى فى "الميزانسين" ، تختلف على نطاق واسع من الملابس الواقعية ، إلى تلك الخيالية ، وهى غالبًا تزوِّد الناقد بمفتاح لفهم ماهية الشخصية . فـ جيمس بوند ، مثلاً غالبًا ما يرتدى جاكت أسودَ ذا صديرى ، فى حين أن روكى يفضل ارتداء ملابس أقل نمطية من ذلك . ومع ذلك ففى الحالتين نتعلّم شيئًا ما عن الشخصية من خلال زيِّها . وهناك بعض

الأفلام ، مثل " رعب الروكى " (١٩٧٦) و " توتسى " (١٩٨٢) ، والتى تهتم إلى حد بعيد بالملابس والملامح المتغيرة عبر الزى ، والماكياج ، فهذان الفيلمان يبيّنان كيف أن الرجال يتدثرون فى زى النساء ، لمواجهة أو تحدّى الآراء التقليدية عن أدوار الجنسين فى الحياة ، فالقبعات البيضاء لم تعد تعنى بالضرورة أن أصحابها أسوياء ، بعدما صار أمرًا حتميًا أن نتساءل عن مظهر الشخصيات وعن ملبسها . فهل ملابسها - مثلاً - تعكس رؤيتها لنفسها ، أم تكشف عن رغبتها فى التأثير على رؤية الآخرين لها ؟ وهل الشخصية تغيِّر ملابسها للإيحاء بقدر من التغيير ، كما يحدث فى فيلم " حمَّى ليلة السبت " (١٩٧٧) عندما يصير " جون تراڤوَلتا " شخصًا مختلفًا باستبدال ملابسه العادية بملابس الرقص ليلاً ؟ وهل هذه التغييرات تعنى شيئًا بالنسبة للشخصية أو المجتمع ذاته ؟ أتوجد سمة خاصه للملابس ، مثل قفاز " البيسبول " الذى يميِّز ستيف ماكوين فى فيلم "الهروب الكبير" (١٩٦٣) ؟ وهل هذه السمة تساعد على تحليل الشخصية ؟

الإضاءة :

إن الإضاءة تصف الأساليب المختلفة التى يمكن من خلالها تسليط الضوء على شخصية أو موضوع، أو مشهد ، سواء كان ذلك باستخدام ضوء الشمس ، أو مصادر إنارة صناعية (مثل الكشافات) . وتساعد الإضاءة المخرج على توجيه اهتمام المُشاهد بطريقة معينة ، أو تخلق جوًا معينًا . وكلنا يعرف الفروق الكبيرة ، مثل الاختلاف البيِّن بين الإضاءة الساطعَة لمشهد خارجىَ فى فيلم من أفلام رعاة البقر ، والظُلمة والظلال المستخدمة فى الأزقة ، والحارات بأفلام العصابات . ولعلنا نلاحظ هنا أنه ، فى الحالة الأولى ، تخلق الإضاءة شعورًا بالوضوح والتفاؤل ، بينما تشى فى الثانية بشعور بالغموض والوجوم . ويجدر بنا هنا أن نلحظ بل ونعلِّق على الاستخدامات الأكثر حِرفية ، لتقنية الإضاءة فى الأفلام التى لا تلفت الانتباه من الناحية الدرامية . ففى فيلم برتراند تاڤرنير "يوم أحد فى الريف " (١٩٨٥) ، مثلاً تهدف المشاهد الداخلية والخارجية ، قليلة الإضاءة إلى العودة بالذاكرة إلى أسلوب الإضاءة الموظَّف فى اللوحات الانطباعية ، وهذه رؤية تشاؤمية لعالم فى سبيله إلى الاندثار ، طبقًا للجد الرسام فى الفيلم . وفى فيلم "ليندون " (١٩٧٨) ، للمخرج ستانلى كوبريك ، تستخدم بعض المشاهد إضاءة ضعيفة جدًا (ضوء الشموع فى حقيقة الأمر) : لتؤكد على وجوه الشخصيات الشاذة ،

والتى قاطعت بعضها البعض ، واعتزلت العالم الذى لا نراه إلا فى ظلمة قاتمة فى حصاره لها . وسواء لاحظنا الإضاءة فورًا ، أم لم نلحظها ، توجّب علينا النظر فى أشكال الضوء والظلال ، لمعرفة ما إذا كانت هناك أية أشكال مهمة من ناحية الصورة ، (مثل الظلال الكثيفة) ، ثم توظيفها لإبقاء الضوء على مشهد أو مجموعة من المشاهد فى فيلم ما ، وهنا قد نتساءل أيضًا : هل تبدو الإضاءة أو التلوين طبيعية تمامًا أم صناعية ؟ فبعض الأفلام الطليعية تجعل من التناول الفنى للإضاءة موضوع الفيلم الرئيس ، ولكن أى فيلم روائى جيد يستخدم الإضاءة بنفس الحس الفنى وبنفس الغرض الجمالى .

إذن " الميزانسين " يُعنى بملء الفراغ الذى يتم بناؤه أمام الكاميرا ، واستخدام الفراغ هذا بكل تفاصيلة ، وبكل أبطاله من ممثلين ، يمكن أن يولد مواضيع مثيرة ، من باب التعليق على الفيلم ، وعملية التوازن ، أو اللاتوازن ، التى تربط بين الشخصيات ومستويات الميزانسين المتعددة قد تفصح بالكثير عن الحدث أكثر من الحوار ، مثل : هل تقف شخصية فى موضع أعلى من ذلك الذى تقف عنده شخصية أخرى ؟ وهل هناك شخصية تقف دومًا فى الظلام ؟ وهكذا ، فعند مقارنة خلفيتين مكانيتين فى فيلم ما ، يمكن أن نكتشف مواضيع مهمة ما كان يتأتى لنا اكتشافها من قبل : فهل الأحداث المأسوية – مثلا – تقع فى المدينة فحسب ؟ أم فى أى مكان ؟ والميزانسين السينمائى يختلف عن ذلك المسرحى ، وإن كان مثله مركبًا ، ولذا فإن الناقد السينمائى يجب عليه أن يطمح إلى نفس الدقة والمهارة اللتين يحققهما بستر كيتون فى فيلمه "ضيافتنا " (١٩٢٣) .

التكوين والصورة

إن الكاميرا هى ما تقوم فى أى فيلم من الأفلام بتصوير الميزانسين ، فعندما تشاهد فيلمًا فإنك لاترى المشهد أو الممثلين أو مصادر الإضاءة فحسب ، وإنما ترى كل هذه وهى تسجّل لتعرض على الشاشة فيما بعد . وتكوين المنظر هذا ، من خلال الصورة الفيلمية ، هو ما يميّز السينما عن المسرح ، ويُعَدّ بعدًا مهمًا للأفلام ، يتوجّب على الناقد تناوله . إنك عندما تشاهد فيلم ڤيديو منزلى سوف تلاحظ بالضرورة أنه مجرد احتفالية تجمعك وأصدقاءك ، ولكن بنظرة ، أكثر قربًا ، يمكنك أن تعلّق أيضًا على الصور ، وكيف أنها (بألوانها وزواياها ... إلخ) تجعل بعض الأصدقاء يظهرون أطول ، أو أكثر سمرة ، مما هم عليه

بالفعل فى الواقع ، وبنفس الطريقة تؤثر صورة الفيلم على أسلوب تناولك لمنظر أو لشخصية ما فى ذلك المنظر . فمن يستهل تحليله بكتابة : « إن المشهد ضم ثلاث شخصيات .. » ، سوف يكون أقل إدراكًا من ذلك الذى يبدأ بقول : « إن الكادر أو زاوية التصوير جعلت شخصيات المنظر الثلاث تبدو وكأنها .. » . وفيما يلى بعض من أهم الاصطلاحات الفنية التى يمكن الاستعانة بها ، عند تناول عناصر التكوين فى المشاهد السينمائية .

اللقطة :

اللقطة هى الصورة المفردة التى نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى ، وبخلاف الصورة الفوتوغرافية فإن اللقطة المفردة يمكن أن تحوى عددًا من الأحداث ، كما يمكن أن يتحرك الكادر الذى يحتوى الصورة . فقد تظهر لقطة راعى بقر فى بار ، ويمكن أن نشرع فى تكبير صورته بتحريك الكاميرا نحوه ، وعندما تتحول الصورة إلى أخرى من زاوية أخرى – من الجانب الآخر من البار مثلاً – حيث نرى الراعى من منظور جديد ، فإن الفيلم ينتقل – بعد القطع – إلى لقطة ثانية ، وعند تناول هذا التكنيك نقديًا ، يتوجب علينا مراعاة البعدين الأوليين للقطة ، وهما خواصها الفوتوغرافية ، وإطارها المتحرك . أما خواصها الفوتوغرافية فهى سمات الصورة الفيلمية ، التى توجد فى الصورة ، بالإضافة إلى السرعة التى يُصوَّر خلالها المشهد ، وهذه جميعها تشتمل على درجة اللون وسرعة الفيلم ، والأطر الذهنية ، المختلفة التى تخلقها الصورة .

ودرجة اللون تشير إلى مدى امتزاج الألوان فى صورة ، الفيلم . ففيلم مثل " ساحرة أوز " يستخدم نظامًا لونيًا معقدًا ، مكوناته الأساسية الأحمر والأصفر ، وخليطهما للإيحاء بالعالم الفانتازى الذى يختلف كليةً عن عالم الأبيض والأسود . وكثير من أفلام ويم وندرز مثل " ملوك الطريق " (١٩٧٦) تستخدم درجات اللونين الأبيض والأسود ، لأن صانعها يشعر أن هذه الدرجات أكثر واقعية من الألوان الصارخة الأخرى . وهناك وودى آلان ، الذى يسوق إلينا فيلمه " زيليج " (١٩٨٣) ، من خلال اللونين الأبيض والأسود ؛ ليجعل مقاطع من قصته تبدو كما لو كانت جزءًا من فيلم وثائقى قديم . إذن فلنتساءل ما إذا كانت الألوان موحية بالواقع المعيش ، فإن لم تكن دعونا نتساءل : ولِمَ لا ؟ وهل هناك نمط معيّن أو أسلوب خاص يوظفه الفيلم عند استخدامه

لمجموعة ما من الألوان ؟ هل مثلاً يستخدم الفيلم الألوان بطريقة رمزية ، كما هو الحال فى فيلم "صرخات وهمسات " (١٩٧٣) للمخرج برجمان ، بغرض الإيحاء بالعنف والتعاطف ؟ وإن كان الفيلم يستخدم الأبيض والأسود ، فكيف يخدم ذلك موضوعه ، أو يبرز قيمته (خاصة إذا كان بمقدور المخرج استخدام الألوان ؟) ، وكيف ترتبط الألوان ودرجاتها بموضوع الفيلم ومغزاه ؟

وسرعة الفيلم هى المعدل الزمنى الذى يتم عن طريقة تصوير الفيلم ، وهو واضح تمامًا فى اللقطات ذات الحركة السريعة أو البطيئة فالحركة فى اللقطات ذات الحركة السريعة أو البطيئة عادة ما يشير إلى تغيير طبيعة ما يحدث ، أو إلى رد فعل المُشاهدة تجاهه . فأحيانًا يستخدم التصوير البطىء ليدلّل على أن الحدث جزء من حلم الشخصية ، وأحيانًا يكون التصوير السريع بمثابة التعليق المضحك الساخر على المشهد (عندما يتطور الحدث مثلاً بسرعة جنونية) . ومن السهل أن نلاحظ متى تكون سرعة الفيلم طبيعية ، مما يفرض ضرورة أن نعرف لِمَ يريدها المخرج كذلك . ففى فيلم " عيد ميلاد سعيد يا سيد لورانس " (١٩٨٣) للمخرج أوشيما ، يواجه ديفيد بوى خصمه اليابانى بقبلتين تصوران بإيقاع بطىء ، وهذا ما يوضحَ أسلوب أوشيما ، فى التأكيد على ذروة العلاقة بين الطرفين . (وهنا يجب أن نتذكرّ أن كثيرًا من الأفلام القديمة الصامتة صُوِّرت وطُبعت بمعدل ست عشرة صورة فى الثانية ، ومن ثم قد تبدو أسرع عند عرضها بمعدل أربع وعشرين صورة للثانية ، كما يحدث الآن) .

أما منظور الصورة ، فهو الإطار الذهنى لها الذى يشير إلى نوع العلاقة التى تنشئها صورةٌ ما بين مختلف الأشياء والشخصيات التى تعرضها . وتعد مثل هذه العلاقات نتاج عدسات التصوير المختلفة ، وكيفية استخدامها ، ولذلك فقد يقدم فيلمٌ مَشَاهد ذات عمق كبير ، أو بؤرة تركيز طوال الوقت ، بدرجة تجعل الجمهور يرى الشخصيات فى خلفية الصورة ، بنفس رؤيته لها فى مقدمتها ، بينما يسعى فيلم آخر (غالبًا من الأفلام القديمة) إلى عزل أو إبراز شخصيات بعينها ، أو أحداث معينة ، فى الصورة ومن ثم تستخدم قدرًا يسيرًا من التركيز ، ليبيِّن بعدًا واحدًا فى الصورة ، كما فى حالة الرجل الذى يحمل سلاحًا ويقف فى مقدمة الصورة بعيدًا عن الزحام ، غير الواضح فى مؤخرتها . ونادرًا ما نلاحظ تغيُّر التركيز ، عندما تتحول بؤرته بسرعة من شخصيته إلى شىء داخل نفس اللقطة ، كما يحدث عندما تحوّل الصورة تركيزها من وجه رجل يتحدث إلى بيانو يسقط من نافذة فى الخلفية .

وهناك علاقات أخرى تنتج عن المنظور يمكن استخدامها عند خلق الصورة السينمائية ، ولكن أثناء تعرفنا عليها يمكننا تحليلها بطرح هذه الأسئلة ، من أو ماذا يقع فى بؤرة التركيز ، ولماذا ؟ هل تخلق الصور عالما ذا عمق ؟ أم تجعله سطحيًا ؟ كيف يمكننا وصف المكان فى صورة معينة ؟ وهل هى مزدحمة بالشخوص والأشياء ؟ هل هى منفتحة ؟ هلى هى واسعة ؟ هل هى مشوّهة ؟ هل صورة الشاشة الواسعة تؤدى إلى ضياع الشخصية فى المكان ؟ وماذا يوحى هذا فيما يختص بها وبعالمها ؟ وباختصار فلتجعل قوة الصورة تشع فى كتابتك . والتحليل – موضوع كتابتك – ليس مجرد ما تراه وإنما كيف أن تلك الصورة تجعلك ترى الناس والأشياء فى شكل معين وفى علاقة معينة بالنسبة لبعضها البعض .

أما كادر الصورة السينمائية ، فهو الإطار الذى يحدّها ويحتويها ، بكل أبعادها – وكثير من الأفلام مثل " الوهم الكبير " (١٩٣٧) لـ جين رينوار ، و" النافذة الخلفية " (١٩٥٤) لـ هتشكوك ، تملأ المشهد بالكادرات الداخلية للنوافذ والأبواب ، أو القِطع الديكورية ، لتلفت الانتباه إلى أهمية تلك الكادرات ، وإلى وجهة النظر فى الفيلم . ورغم هذا فإن كل فيلم – تقريبًا – ينطوى على قدر من الوعى ، فيما يختص بكادر شاشة العرض السينمائية ، وكادر كاميرا التصوير ، فكادر الشاشة المتسع من المفروض أن يستوعب الأماكن الواسعة التى توجد فى أفلام رعاة البقر الأمريكية ، والفضاء ، والنجوم فى أفلام الخيال العلمى . وبالنسبة للكادر الأصغر نسبيًا ، وهو الأكثر شيوعًا ، فهو أكثر ملائمة للمشاهد الداخلية فى الدراما العائلية ، والميلودراما بعامة ؛ مما يهئ الجو المناسب للإيحاء إما بالإحساس المنزلى ، والدفء الأسرى ، أو بحالة التوتر التى تبعث عليها الأماكن الضيقة المغلقة .

هذا وسوف تتخلل أحداث الفيلم هنا ، مجموعة من الأسئلة التى يتوجب طرحها بشأن استخدام الكادر ، وهذه بعض منها :

* ما الزاوية التى يقدّم كادر الكاميرا من خلالها الحدث ؟ هل يخلق الكادر زاوية عليا ، مستعرضًا موضوع الفيلم من علٍ ؟ أم زاوية سفلى مستعرضًا الموضوع من أسفل ؟ إن تم تصوير محادثة بين شخصين من خلال مجموعة متوالية من الزوايا العليا والسفلى ، فقد يعنى هذا أن أحد الشخصين طويل والآخر قصير . وقد يعنى أيضًا أن أحدهما أكثر هيمنة على الحوار من الآخر .

* هل يتوافق ارتفاع الكادر والعلاقة الطبيعية بين الأشخاص والأشياء ، أمام الكاميرا (من ناحية مستوى الإبصار مثلاً) ؟ أم هل تبدو الكاميرا كما لو كانت موضوعة فى ارتفاع غريب (أعلى أو أدنى من اللازم) ؟ ففى بداية فيلم " متمرد بلا قضية " ، مثلاً ، نجد الكاميرا موضوعة بمستوى الأرض ، لتلتقط ضمة جيمس دين اليائسة والمثيرة للشفقة للعبة صغيرة ، وهو يهوِى ساقطًا إلى الأرض .

* هل يبدو كادر الكاميرا غير متوازن بالنسبة للمكان والحدث ؟ وإن كان كذلك ، فلمَ يحدث هذا أصلاً ؟ هل المقصود إعادة خلق لمنظور شخصية تتطلع إلى الحدث من زاوية شاذة ، مما يجعل المبانى تتبدّى مائلة لا عمودية رأسية ؟ أم هل يقصد بذلك إعادة خلق منظور رجل سكير ، أو للتعليق بشكل ذكى على عائلة – مثلاً ، تفتقد الانسجام والتوازن ؟

* ما المسافة التى يتخذها الكادر من موضوعه ؟ هل يستخدم الفيلم كثيرًا من اللقطات القريبة (ليبرز على سبيل المثال وجوه الشخصيات) ، واللقطات الوسيطة (تبرز جسم الشخصية) ، واللقطات البعيدة (تبرز الجسم بأكمله من مسافة) ؟ ربما يستخدم مشهدٌ ما سلسلةً من كل هذه اللقطات ، بدءًا من لقطة بعيدة ، تظهر رجلاً فى الشارع ، ومرورًا بأخرى وسيطة تظهره وهو يتطلع إلى ڤاترينة أحد المحلات ، وانتهاءً بلقطة قريبة تبيِّن وجهه وقد ارتسمت عليه علامة الدهشة ، لشىء رآه فى الفاترينة . هل يطوِّر الفيلم تركيبة أكثر شمولية من هذه اللقطات المختلفة ، بشكل أعمق مغزى ، كأن يستخدم اللقطات القريبة لمشاهد الجنس ، والبعيدة لمشاهد المعارك والقتال مثلاً ؟

* بالإضافة إلى وصف واحتواء الحدث ، هل يوحى الكادر بشىء آخر خارج هذين النطاقين ؟ هل تقع أحداث ، أو تُسمع أصوات ، خارج حدود الكادر ، أو خارج حدود الشاشة ؟ وما مغزى ذلك ؟ أو ما علاقته إلى ما يحتويه الكادر ؟ هل الهدف منه إثارة الضحك ، كما هو الحال فى أفلام كيتون ؟ حيث نكتشف أن العجلة التى يجلس عليها جزء من قطار موجود خارج الكادر وعلى وشك التحرُّك ؟ أم هل الهدف أكثر جدِّية ، كما هو فى أفلام روبرت بريسون ، حيث يوحى المكان فيما وراء الكادر بنمطٍ من الواقع الروحانى تعجز الشخصيات عن استيعابه ، أو فهمه ، لأنه يقع فيما وراء الكادر المحتوِى على عالمهم ؟

وقد يتغير أى من هذه التكوينات عندما تعمل الكاميرا على خلق كادر متحرك ، بتغيير موقعها بالنسبة للشىء الذى يتم تصويره . فلقطة قريبة رومانسية لعشيقين يهمسان ، مثلاً ، يمكن أن تغير معناها فجاة إذا ما تحركت الكاميرا إلى الخلف ، وجعلتهما جزءًا من لقطة عامة فيها إناس يتطلعون إليهما ، فما كان رومانسيًا فى البداية سوف يصير مدعاة للسخرية بمجرد تحرك الكاميرا ! مثل هذا التأطير للحدث يسمى " إعادة التأطير" ، ويمكن أن يتم من خلال طرق عديدة ، تقوم غالبًا على حركة الإطار وليس على منتجة الصور من خلال القطع .

وعندما يتحرك الإطار إلى لقطات عالية تصور الحدث من نقطة مرتفعة ، ندرك أن ثمة تغيرًا دراماتيكيًا فى المنظور : فقد يؤكد الفيلم على صغر الشخصية بالنسبة للمساحة التى تتواجد فيها ، وقد يكشف عن حدث آخر يقع فى أعلى الجانب الآخر من زاوية الرؤية ، وإذا تحرك الإطار إلى أعلى ، وإلى أسفل ، من نقطة ما ، فقد يتبع هذا وجهة نظر شخصية ما ، تنظر إلى أعلى وإلى أسفل ، ولكن قد يكون هذا أيضًا أسلوبًا للإفصاح عن الأشياء العالية والمنخفضة (مثلما يحدث لسائح ، وهو يشعر بأن هيبة ناطحات السحاب بمدينة نيويورك تكتنفه وتلفه من كل جانب) . وهناك نمط آخر من الإطار المتحرك ، وهو الاستعراضى ، وفيه يتحرك الإطار عرضًا من جانب إلى آخر ، ولكن بدون تغيير نقطة ارتكاز الكاميرا أو موقع تصوير المشهد ، مثل هذه اللقطة الاستعراضية تستعرض الشارع أمام شخصية تتطلع ببطء من اليسار إلى اليمين ، وهنا تستعرض الكاميرا تفاصيل المكان ؛ لتخلق شعورًا بحركة مرآوية . وعلى النقيض ، فاللقطة التتابعية من فوق " دوللى " ، أو حامل متحرك ، نتابع المشهد ، أو ندخل فجأة إليه ، وذلك بتحرك الكاميرا ومن ثمَّ بتحرك الإطار إلى الأمام ، وإلى الخلف ، أو حول المكان . فخلال مشهد فى حفلة كوكتيل ، قد يحاول الفيلم أن يصور الألفة الحميمية بين أفراد الحفل ، وذلك بتحرك الكاميرا من شخصية إلى أخرى . ولعلنا نلاحظ مع ذلك أن مثل هذا الأسلوب قد يتم بكاميرا محمولة ، من المصور ، مما يعطى المشهد قدرًا من الواقعية .

ونظرًا لأن الأطر توحى دومًا بمنظور للعالم أو للبشر ، فإن حركة الكاميرا أو عدم حركتها يمكن أن تشير إلى أساس العالم الذى نراه من خلال تلك الأطر . فهو عالم نشط ،

ومليء بالحركة ذلك الذى نراه ، أو ربما كان ، جامدًا لاحركة فيه . ولعل مظاهر الحياة فى ذلك العالم تتكشف لنا عند حركة الإطار أو تخيّرها ، مما يؤدى إلى عرض تفاصيل أكثر يمكن تدوينها أو على الأقل ملاحظتها . فربما نحاول أن نجعل تحليلنا لشخصية ما أو موقف ما يقوم على حركة الإطار المستخدمة ، حيث نتساءل عما إذا كانت الشخصية تتطلع دومًا إلى العالم من خلال لقطات قريبة تخترق جموع الناس ، دون أن تشملهم فى منظور أعم ، كما نتساءل عما توحى به طريقة التأطير تلك .

ويصرف النظر عن هذا ، يتوجب علينا أن نضع نصب أعيننا ، أن تلك الإطارات ومضامينها ليس لها معنى شائع فى المحيط العالمى . فكما أن الألوان ليس لها قيمة رمزية ثابتة ، فكذلك زوايا الكاميرا ، وحركاتها ، ليس لها معنى ثابتٌ فى جميع الأفلام ، فلقطات الزويا المنخفضة لا توحى دومًا بالتسلط ، كما لا توحى لقطات الزوايا المرتفعة بالسطوة والقهر (كما يعتقد أحيانًا) . فعلى الرغم من أن ثمة لقطة منخفضة قد تذكّر المشاهد بأن شخصية ضعيفة يتم التطلع إليها عبر شخص ذى سطوة ، فقد تُستخدَم لقطة أخرى دهشة طفل وهو يتطلع من مكان خفيض إلى شخص يحبه . ومن ثمَّ فإن بدأنا بتسجيل التفاصيل المرئية بعناية ، أمكننا أن نتفكّر فى كيفية استخدام أحداث الإطار ، فى أفلام بعينها ، وكيفية إثارتها لعدد من التساؤلات حول تلك الأفلام ، وحول مواضيعها ، فسلسلة لا منتهية من اللقطات القريبة سوف تعنى شيئًا فى فيلم مصنوع للتليفزيون الأمريكى (ربما تؤكد على أهمية الشخصية) ، وفى فيلم فنى أوروبى (قد توحى بميزة غير معروفة للوجه البشرى) ، بالمثل ففى فيلم لـ " أوزو " قد تعنى عدم علو إطار المخرج ، الرؤية اليابانية التأملية للعالم عبر أرضية غرفة تاتامى ، وإن كانت المخرجه البلجيكية " كانتل اكيرمان " تعتقد أن انخفاض أُطرها سببه أنها قصيرة القامة ، لا أكثر ولا أقل !

ويتضح الدرس جليًا هنا : يجب ألاّ نصف التفاصيل الفنية ونتركها تشرح نفسها بنفسها ، وإنما يتعيّن علينا أن نجعلها تعمل على الكشف عن مفهوم لطرائق الإطار المختلفة ، ومناحيها ، ومعانيها ، فى أفلام محدّدة وفى ثقافات محدّدة بل وفى أوقات محدّدة .

الصورة المؤلَّفة (المُمنتَجة):

تعدّ عملية المونتاج – في أبسط صورها – ربط جزئين مختلفين من فيلم ، أو لقطتين متباينتين ، وهي عملية تتيح شكلاً من أشكال التطوير المنطقي للحدث ، كأن نربط لقطة لصورة امرأة مثلاً ، بلقطة لشيء تتطلع إليه ، أو تهدف إلى إصدار حكم معيّن على حدث بعينه ، كأن نتبع لقطة لقيصر طاغية بصورة طاووس . وغالبًا ما يتم من خلال المونتاج إعادة تأطير الصورة ، كأن نأخذ لقطة عامة مثلاً لراعي بقر وهو يجلس إلى بار ، ثم لقطة قريبة لوجهه وهي يحتسي كأسًا ، ولكن إذا ما انتقلت اللقطة العامة إلى أخرى تمثل وضعًا آخر (ربما من أسفل البار) فالصورة في هذه الحالة قد تم توليفها في لقطتين ، والانتقال بين اللقطتين يطلق عليه " القطع " .

وقد تستمر اللقطة على الشاشة لمدة ما من الوقت تبعًا لسرعة أو إيقاع التوليف ولأن سرعة التوليف نسبية ، من المفترض أن نحاول فهم كيفية إجراء عملية المونتاج على فيلم ، أو جزء من فيلم ، طبقًا لإيقاع معيّن . فنحن ننتظر من مشهد مطاردة أن يُمنتج بسرعة (مع كثير من القطعات السريعة واللقطات الموجزة) ، ولكن قد يفاجئنا المونتير بعملية توليف بطيئة الإيقاع ، مما يعطي انطباعًا مغايرًا وكتدريب عملي هنا ، فلنلحظ كم من الوقت تستمر لقطة عامة على الشاشة ، في أي فيلم ، ثم نتساءل : لمَ ينتقل المخرج منها إلى زاوية أو صورة أخرى عند تلك النقطة ؟ فهل يستخدم بشكل عام اللقطات العامة التي تستمر على الشاشة لفترة زمنية أطول ، مركّزةً على مشهد أو موضوع معيّن (كما يفعل تيرينس ماليك في " أيام السماء " : ١٩٧٨ ، عندما يجعل لقطاته عن الحقول والجنوب ، تستمر لفترات طويلة نسبيًا) ؟ أم هل ينتقل صانع الفيلم بسرعة من صورة إلى أخرى ، كما هو الحال في مشهد المطاردة الشهير في فيلم " رصاصة " (١٩٦٩) ؟ وهل يتغيّر إيقاع المونتاج طبقًا للمشهد ، باستخدام – مثلاً – القطعات السريعة إلى الشوارع ، والأخرى البطيئة والعامة إلى داخل البيت ؟

وبمعنى أشمل ، فالتوليف أو المونتاج ، كما تسمى أحيانًا – تشير إلى كيفية تجميع لقطات الفيلم في وحدات أكبر ذات معنى أشمل ؛ لذا يمكن جمع سلسلة من اللقطات بعناية لخلق مشهد مفرد ، وهذا بمنزلة الحدث المقصود على مكان واحد ، وزمن واحد ، مثل المقابلة التي تتم بين توم كروز وزميله في فيلم " العملية الخطيرة " (١٩٨٣) ،

أو مثل ذلك المشهد فى فيلم " بوتمكين " ، حيث يقوم الضابط بمعاينة اللحم الفاسد .. (يبدأ هذا المشهد بجماعة من الملاّحين ، وقد تحلّقوا على سطح الباخرة ، حول قطعة من اللحم غطتها الفطريات ، حيث تركز الكاميرا على قطعة اللحم التى يفحصها طبيب السفينة ليعلن أن الفطريات ذباب ميت ، لينتهى المشهد بضابط يطلب من الملاحين المتجمهرين الانصراف) .

إن مثل هذه اللقطات التى تصوّر حدثًا ، أو عدة أحداث تقع فى فترة زمنية بعينها أو فى فترات ، وفى أكثر من موقع ، عندما يتم وضعها فى نسيج موحّد ينتج عنها ما يطلق عليه " المشهد " ، مثل لفيف الأصدقاء الذين يحيطون بـ " توم كروز " ، أو البحّارة الذين يعبرون عن سخطهم وغضبهم تجاه تقرير الطبيب ، ولعلنا من خلال هذا ، نلحظ أهمية المنتجة ، فى الوصول بلقطات منفردة إلى معنى كلى وشامل .

ولعل معظمنا لا يعير مسألة التوليف اهتمامًا كبيرًا ، لأننا نعلم كيف كانت تتم تلك العملية فى الأفلام الكلاسيكية ، عن " مونتاج غير مرئى " . وهذا الأسلوب من التوليف يسمى توليفًا غير مرئى ، حيث إن صانع الفيلم فى تلك الحالة كان يرغب فى ألاّ يصرف انتباهنا عن متابعة القصة ، ومن ثم فإنه يتجنب عمليات القطع أو الانتقال الواضحة من لقطة إلى أخرى .

وهل ثمة سبل كثيرة يستطيع المخرج توظيفها ، بحيث لايشعر المتفرّج بعملية التوليف أصلاً ؟ وهكذا فعلى الرغم من أن فيلم " الصقر المالطى " (١٩٤١) مولف ببراعة فائقة ، ومتميز فى أسلوبه التقنى خاصة فى مشاهد دخول وخروج سام سبيد وفى رصد تفاصيل المكان ، فإننا نشاهد الفيلم كحدث متواصل ، حيث لامكان للقطات الحادة .

ومع ذلك فعملية " التوليف المتدفّق " تعتمد على تقنيات عالية ، تقنيات تكشف – لدى تحليلها – عن بعض جوانب الشخصيات والحبكة الدرامية . فـ " اللقطات التأسيسية " ، على سبيل المثال ، هى تلك التى تستهل مشهدًا أو عدة مشاهد ، بهدف تحديد هوية المكان ، قبل الولوج فى لقطات أخرى ، ففيلم مثل " كاسا بلانكا " (١٩٤٢) ، يبدأ على الفور بعدة لقطات تأسيسية ، تصف مدينة الدار البيضاء على الخريطة ، وتصف نوعية البشر الذين يعيشون فى تلك المدينة المغربية ، كما تصف أيضًا المنظر الخارجى لكباريه ريك . هنا فقط يشرع الفيلم فى معالجة قصة ريك ، ويمثل استخدام اللقطة واللقطة العكسية لها وسيلة أساسية لضمان سلامة التوليف ، حيث يتم عمل المونتاج بشكل تبادلى بين

شخصيتين (أو بين شخصية وشيء ما) ، على أن يبدو ذلك بشكل منطقى وطبيعى بالقطع من الشخص المتحدث أو المتطلع ، إلى شيءٍ أو شخص آخر يخاطبه أو ينظر إليه . على سبيل المثال ، تعرض لقطة بوجارت ، وهو يسأل إنجريد برجمان سؤالاً ، ثم تقطع اللقطة إلى هذه الأخيرة ، وهى تجيب . ومن هنا فعند التعرض للحديث عن فيلم ما ، يوظف المنتجة المتصلة ، يستطيع الناقد أن يبدأ بشكل واقعى بطرح أسئلة تتعلق بالهدف من توظيف مثل ذلك الأسلوب :

* هل توجد ثمة إيحاءات تتعلق بالعالم ، أو المجتمع ، الذى تدور فى محيطه أحداث الفيلم ؟ هل يحاول الفيلم خلق إحساس بعالم منطقى أو آمن ؟ هل تؤكد اللقطات ، مثلاً ، على أن الشخصيات (والنظارة) تعرف أين تكون ، وتشعر بالاستقرار ؟ وهل تسلسل الأحداث يساعد على إبراز إحساس بالحتمية ، كما هو الحال فى فيلم " قصة فيلادلفيا " (١٩٤٠) ، وشعور بأن الأحداث والعلاقات يجب أن تتحرك تجاه خاتمة طبيعية : (أن هيبيرن وجرانت سوف يتزوجان) ؟

* هل تُعدِّل عملية " التوليف المتدفق " لتتوافق وجنس الفيلم ، أو لتخلق استجابات وجدانية معينة ؟ هل أفلام الطريق – مثلاً – تتميز بقطعات أقل ولقطات أطول ؟ وفى أفلام الغرب هل اللقطات واللقطات العكسية بأشكالها المتعددة ، تنطوى على مواقف تجمع عدداً كبيراً من البشر ؟

* وإذا كان التوليف يقدّم عالماً متصلاً ، ومتّحداً ، فهل هناك أوقات تتوقف عندها عملية التواصل ؟ وإن كان كذلك فلماذا ؟ ففى فيلم " سيدة شنغهاى " (١٩٤٨) ، على سبيل المثال ، يتعمّد ويلز إرباك إحساس المُشاهد بعنصرى المكان والزمان (من خلال الاعتماد على الراوى – أوهارا ، أو من خلال التشويهات المرئية ، مثل صالة المرايا بنهاية الفيلم) ، فى هذه الحالة فإن الصور المشوّهة والتوليف يوحيان بانهيار عالم غير قادر على الحفاظ على قناعاته القديمة .

* هل نمط اللقطة ، واللقطة العكسية ، فى تتابع معيّن ، يقول شيئاً عن الشخصيات المعينة ، أو كيف ترى العالم وترى نفسها ؟ وهل تُعطى لقطات أكثر لشخصية دون أخرى ؟ وهل تخلق المنتجة إطاراً لا تلتقى فيه عينا شخص بعينىّ شخص آخر ؟

* كيف يمكن التمييز بين التوليف المتدفق لفيلم كلاسيكى مثل " بن هير " (١٩٢٦) وآخر هوليوودى حديث ، مثل " سوبر مان " (١٩٧٨) ؟ هل يستخدم الأول لقطات أطول ، بينما يستخدم الآخر قطعات أسرع ؟ وكيف يمكن التفريق بين التوليف المتدفق فى فيلم أوروبى مثل " قواعد اللعبة " (١٩٣٩) وآخر أمريكى مثل " عناقيد الغضب " (١٩٤٠) ؟ هل يعتمد الأول على الإطار المتحرك ليؤكد على العالم المحيط بشخصياته ، ويعتمد الثانى على تقنيات المنتجة الناعمة ليؤكد على شخصيات الرواية ؟

إن التوليف المتدفق يمكنه استخدام وسائل صارت الآن بمنزلة المسلمات فى مجال التقنية السينمائية ، منها :

– **الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى** : حيث تختفى صورة ، بينما تبرز أخرى أو العكس ..

– **المسح الدائرى** : حيث تظهر الصورة الجديدة ، كدائرةٍ آخذة فى الاتساع حتى تحل محل الصورة القديمة التى تأخذ فى التضاؤل ، لتختفى تمامًا فى الصورة الجديدة .

– **المسح** : حيث يتحرك خط عبر صورة ، ليمحى لقطة تدريجيًا ، ويقدّم لقطة أخرى .

– **المزج** : لقطة جديدة تظهر تدريجيًا فوق اللقطة السابقة التى تأخذ فى التلاشى فى نفس اللحظة .

عند استخدام هذه التقنيات فى فيلم ما يجب معرفة دورها . فعندما تم توظيفها فى الأفلام القديمة خلقت انتقالات منطقية من زمَن أو مكانٍ لآخر . فى أفلام جريفيث ، مثلاً ، كان الظهور والاختفاء التدريجى يعنى مرور الوقت ، وكان يعنى المسح تغير المكان ، إلا إن الانتقالات على مستوى الزمان والمكان ، كانت تتم أيضًا بتوظيف التقنيات الأخرى ، مثل المزج الذى كان يوحى أيضًا باختلاف الزمن ، ترى هل تستخدم نفس التقنيات لنفس الأغراض الفنية فى الأفلام الحديثة ؟ فهل يختار المونتير مثل تلك التقنيات عن عمد ، لهدف أو غرض ما ؟ هل ، مثلاً ، اختار وودى آلان المسح الدائرى لتحقيق هدف كوميدى ؟ ففى " نادى القطن " (١٩٨٤) هل تشير عمليات المسح إلى فترة العشرينيات ، حيث تقع أحداث الفيلم ، أم أنها تستخدم دراميًا لتعبر عن ، بل ولتؤكد على ، مرور الوقت وجريان التاريخ ، وكلاهما موضوعان من مواضيع الفيلم ؟

وإلى جانب التعرُّف على تقنيات المنتجة المتصلة ، يجب التعرّف أيضًا على الطريقة التى تؤكدّ بها الأفلام توقعاتنا عنها ، أو تقلل من إحساسنا بوجودها ، إذ يحدث فى الأفلام الحديثة أن يتخلى الفيلم عن أسلوب التوليف المتدفق ، ويشرع فى طرح مثل هذه التساؤلات :

* لماذا توجد هناك لقطات تأسيسية أقل فى فيلم بعينه ؟ هل من الصعب معرفة مكان وقوع الأحداث ، عندما يبدأ المشهد بلقطة قريبة لشخصية ما أو لحجرةٍ غير واضحة المعالم ؟ وهل تبدو الشخصيات كما لو كانت تشاركنا افتقارنا إلى الإحساس بالمكان ؟ وهل مثل هذا الشعور مرتبط بمواضيع الفيلم ؟

* لماذا ينقطع هذا التواصل الزمنى فى فيلم ما ، بهذه الطريقة المربكة ؟ هل تستخدم المنتجة عددًا من القطعات القافزة التى تنقطع فيها لقطة حيث تقفز الصورة إلى شخصيات جديدة ، أو خلفية مختلفة ، أو زمن مغاير ، خلال نفس الخلفية ؟ فقد تشرع شخصية ما فى وصف حياتها ، على سبيل المثال ، ثم تنقطع المناجاة فى أماكن عدة بينما يتغيّر الضوء فى الحجرة ، مع كل قفزة ، للإيحاء بمرور الوقت ؟ فهل المخرج هنا يحاول أن يعمّق إحساسنا بمرور الزمن ؟ أم أنه يكتفى بالتعليق على قصة حياة هذه الشخصية ، بكل ما فيها من رتابة وعبث ؟

* لماذا لا توجد هناك وجهة نظر ، يمكن لنا أن نتعاطف معها ؟ هل ثمة علاقة بين هذا وقلة المشاهد ذات اللقطات العكسية ، التى تجعلنا نتعاطف مع وجهة نظر الشخصيات ؟ وهل يُرغم المخرج هنا – كما يفعل فى الغالب ڤيرنر هيرتزوج فى أفلامه – الجمهور على البقاء منعزلاً عن الشخصيات العادية ، فى الوقت الذى يجعله يتعاطف مع الحيوانات والمجانين والأقزام ؟

* وهل يُمنتج الفيلم فى صور تبدو كما لو كانت غير ذات صلة بأى مكان فى داخل القصة ؟ فقد تتحول لقطة فى فيلم عن الحرب إلى شجرة كرز فى خميلة ، مرة ومرة أخرى ، بشكل غير مُبّرر . فهل يوحى هذا برمز ما ؟ هل هى جزء من ذكريات شخصية ما ؟ ولماذا تحوّل المشهد تمامًا دون سبب واضح إلى ذلك الإطار الجديد ؟

فى مثل هذه الأحوال تلفت المنتجة النظر إلى نفسها ، مما يُعدُّ خطوةً صحيحة على طريق الاستعلام عن محاولة المنتجة لقطع الإدراك العادى للعالم ، وهذه عملية مربكة ،

تؤدى إلى عديد من التساؤلات (وربما الإجابات أيضًا) ، عن الموضوعات والسياقات التاريخية التى ينطوى عليها الفيلم . فبعد التفكير فى فيلم لـ هيرتزوج يمكن التنبه إلى أن أسلوب المنتجة غير التقليدى الذى يتّبعه ، وبخاصة لقطاته العكسية وغير المتوقعة أحيانًا ، ما هو إلا جزء من جهد للخروج بالجمهور خارج الأنماط المنطقية ، التى طالما وضعت المجتمع البشرى فى منتصف العالم ، أى جزء من رؤية هيرتزوج لعالم طبيعى أهم بكثير من فرد أو جماعة بعينها .

عند شرح استراتيجيات المنتجة والعلاقات بين اللقطات المختلفة ، يتوجّب البدء بهذه الخطوط الإرشادية العامة ، المرتبطة بما يجب البحث عنه ، ثم معالجتها بما يتوافق والقضايا المراد تناولها فى كل فيلم على حدة .

إذ يجب الملاحظة أولاً كيف أن المنتجة لمثل هذه اللقطات ، تؤسس علاقات معينة بين الأشياء والأفعال . فهل تخلق المنتجة نقاط توافق أو تعارض بين البشر والأشياء والأحداث المعروضة ؟ فى " الضحكة الأخيرة " (١٩٢٤) ، مثلاً ، هناك ربط بين حارس البوابة ، وصورة الباب نفسه ، والتماثل بين الاثنين يشى بانقلاب حظ الإنسان ، وفى فيلم " ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء " (١٩٦٨) ، يقذف قرد يعود إلى فترة ما قبل التاريخ بعظمةٍ تتبدّى كما لو كانت سفينة فضاء . هذا " التوفيق الحدثى " أو منتجة صورتين بحيث تتوافقان خلال حدث وحركة متوازيين ، إنما يؤكد على جانب مهم من الإطار الفكرى للفيلم ، وهو أن التطور الرهيب الذى أنجزته البشرية عبر آلاف السنين ، لم يزل تهدده قوى العنف ، وتقهره المطامع العدوانية .

ثم يجب بعد ذلك ملاحظة العلاقات الأكثر تجريدية بين الصور ، وهذه عملية شاقة بعض الشىء ، وإن كانت مثل تلك العلاقات ، كما هو الحال فى فيلم مثل " بوتمكين " لـ اينشتاين ، السابق ذكره – يمكن توظيفها بشكل بارعٍ ، لتحقيق تأثيرات عميقة . فهل الإخراج ، وحركة الشخصيات ، فى الكادرات المختلفة ، تتوافق لدى اتصال تلك اللقطات بشكل يخلق قوة مرئية وعاطفية تدفع بالحدث إلى الأمام ؟ وهل هناك تباين جزافى ، أو أوجه شبه فى استخدام المكان وعلاقته بالمشهد ، فى اللقطات سواءً اتسعت الأماكن أو ضاقت ؟ وهل تخلق الديكورات ، أثناء المنتجة ، إيقاعات معينة بالتحكّم فى طول كل لقطة ؟ (برغم من أن معظمنا يعرف جيدًا الإيقاعات السريعة ، فى مشاهد المطاردات ، فهناك أنواع أكثر بكثير من هذه الإيقاعات التى تستطيع المنتجة خلقها) .

ويجب بعد كل ذلك ملاحظة أن هذه الأشكال الفنية ، على اختلاف أنواعها ، ليس لها معنى نهائى ، كما أن تطورها خلال تاريخ السينما ، لا يقف مستقلاً عن تطور غيرها من الأشكال السينمائية الأخرى . فرغم أن المنتجة يمكن رؤيتها كطريقة شكلية لتنظيم الصور فى إطار زمنى ، هناك دومًا أكثر من مجرد القضايا الشكلية أوالفنية ، التى تنطوى عليها تلك العملية . ومن ثمَّ لا يجب الاكتفاء بمجرد النظر إلى عملية المونتاج كحرفة ، أو مهارة فنية ، وإنما كسبيلٍ ، أو مدخلٍ إلى المعانى الخفية التى يتمحور من حولها الفيلم .

الصوت

لعل معظمنا لم يتعلم كيف يستمع إلى الأفلام ، مما يعنى بالنسبة لقارئى الأفلام السينمائية ونقادها ، أن ثمة الكثير من المواضيع والمشكلات المتصلة بالصوت السينمائى التى لفتت الانتباه مؤخرًا ، وتنتظر آذانًا صاغية ، لتذوّقها والعرض لها نقديًا . فإذا ما أتيحت الفرصة للاهتمام ، مثلاً ، بعنصرى الموسيقا والصوت فى فيلم بعينه ، أو من خلال مجموعة من الأفلام ، فإن ذلك سوف يكشف عن مناطق ثرية ومثيرة فى المادة الفيلمية .

ولعل الصوت – من الناحية النظرية – يمكن توظيفه ومنتجته بقدر كبير من التعقيد والحرفية ، تمامًا مثل الصورة . فمؤكد أن للصوت أبعادًا ووظائف كثيرة فى السينما ، حيث يمكن وصفه طبقًا لطبقته ، ودرجة ارتفاعه ، وجرْسه . والصوت يستخدم فى الأفلام كعنصر فنى مباشر (يتم تسجيله أثناء التقاط المشهد) ، أو مُدَبلج (حيث يضاف الصوت والحوار فى مرحلة متأخرة فى الاستديو) ، ويمكن أن يأخذ الصوت فى الأفلام شكل الحوار ، أوالموسيقا ، أو الضوضاء (صوت الرعد مثلاً أو احتكاك عجلات سيارة تحاول الوقوف) . ومع أى من هذه ، أو جميعها ، يأتى الصوت إما بشكل طبيعى أو مصطنع . علاوة على ذلك يمكن للصوت فى الأفلام أن يتبنّى كثيرًا من العلاقات الفنية مع الصورة والقصة ، حيث يتبدّى أحيانًا كخلفية موسيقية تأتى من داخل أو خارج الشاشة ، وحيث يسبقها الصوت أو يلحق بها ، والتى من المفترض أن يرتبط بها فى نفس اللحظة (كما هو الحال عندما تصدر عن شخصية ملاحظة تكون بمثابة الجسر الذى ينقلنا إلى الصورة التالية) .

وعبر تاريخ السينما الطويل ، يمكن أن نجد أفلامًا يكون فيها عنصر الصوت بمفرده موضوعًا أساسيًا للدراسة والتحليل . والمثل المعروف هنا فيلم جين مارى شتراوب ودانيل هويلر " تواريخ آنا ماجدالينا باخ " (١٩٦٨) ، والذى يأتى إلينا بتباين بين موسيقا باخ الرحيمة ، فى تسجيل صوتى ناعم ، وقصة عذابات باخ وآلامه الجسدية والمادية وفيلم فرانسيس كوبولا " المحادثة " (١٩٧٣) ، يحكى قصة رجل يتخصَّص فى تتبُّع الصوت ، وهى قصة يحاول فيها البطل أن يكتشف الحقيقة من خلال الصوت فقط ، لنفقد فى النهاية كل الإيمان بالعالم المرئى . ولعل بعضًا من أروع استخدامات الصوت وأكثرها استفزازًا يمكن أن نجدها ، علاوة على ذلك ، فى أفلام بداية الثلاثينيات من القرن الماضى ، عندما تم إدخال الصوت للمرة الأولى فى صناعة السينما . ففى أحد أول الأفلام الناطقة ، وهو فيلم هتشكوك الشهير " الخطوات التسع والثلاثون" (١٩٣٥) ، يستخدم المخرج الصوت كعنصر محورى فى عقدة الفيلم ، وفى لحظة حرجة فى الفيلم يخلق المخرج اتساقًا صوتيًا دراميًا (عندما يصل ما بين صرخة امرأة وصفير قاطرة) ، ليمزج صورًا متباينة .

عند الكتابة عن الصوت يجب التعلم أولاً كيف نستمع إليه ونتذوقه ، ولكن هذا لا يعنى أن الاستخدامات الصوتية الأكثر وضوحًا ، أو أعمق درامية ، لا تليق بالدراسة النقدية ، مثل الأفلام الأوبرالية ، والأخرى التى تزخر بالتسجيلات الصوتية المختلفة ، مثل فيلم فيليب جلاس" كويا نسكواتسى " (١٩٨٢) ، أو حتى أفلام حفلات الروك الموسيقية ، مثل " كفاك تعقّلاً " (١٩٨٤) . ولكن مادامت الدراسة النقدية السينمائية تنطوى على فكر منهجى ، فإن دراسة الصوت لا يجب أن تفلت من دائرة اهتمام الناقد السينمائى ، سواء كان واضحًا للعيان ، أو مخبوءًا خلف عناصر سينمائية أخرى . ومن ثم يجب أن يشرع الناقد هنا لدى دراسته للصوت ، فى طرح هذه التساؤلات بشكل صريح :

- ما علاقة الصوت بالصورة فى اللقطات أو المشاهد المحدّدة ؟ كيف يمكن صياغة الإجابة على مثل هذا التساؤل بحيث نكشف عن الأهداف أو الأغراض التى ينجح الصوت فى تحقيقها ، أو حتى تلك التى يفشل فى الوصول بها إلى المُشاهد فى فيلم بعينه ؟
- هل يُستخدم الصوت لربط الصور ، أم له دوره التقليدى فى البدء بالمشهد وختامه ؟

* هل يتبدَّى الصوت أكثر أهمية من الصورة ، وما السبب فى هذه الاستراتيچية غير العادية ؟

* هل المقطوعات الموسيقية فى الفيلم الموسيقى لها أية علاقة خاصة بالبنية القصصية ؟ (هل تحدث مثلاً عندما تريد الشخصيات الهروب إلى الفانتازيا ؟) .

* لماذا يتداخل حوار الشخصيات ، أو يبدو غير واضح فى بعض الأفلام الحديثة ، بحيث يصعب فهمه ؟ هل المقصود أن يكون الصوت غير متزامنٍ مع الحوار ، أم ماذا ؟

* ما الدور الذى يلعبه الصمت فى فيلم من هذا النوع ؟

* هل توجد موتيفات صوتية تميِّز الشخصيات أو الأحداث ؟ هل يعزِّز إيقاع الصوت إيقاع الفيلم ، أم يستخدم لخلق تباين مع إيقاع المونتاچ ؟

* إذا ما أردنا اختيار ثلاثة مشاهد صوتية مهمة ، فأيها تكون فى نسيج الفيلم ؟ ولِمَ ؟

هذه الأسئلة هى بالطبع مجرد عيِّنات من تلك التساؤلات اللامنتهية ، التى تثيرها فينا الأفلام السينمائية ، التى توظِّف الصوت بشكل مباشر ، أو غير مباشر . ومن ثَمَّ يجب الاستماع إلى الصوت السينمائى والكتابة عنه ، بنفس اهتمام ، بل فضول شخصيات فيلم جودار " كل مرء لنفسه " (١٩٨٠) ، والتى تنصت دومًا إلى موسيقا تأتى من الخلفية وتندهش من أين تأتى أو لماذا ! هنا يذكر مخرج فرنسى شهير (كان من أوائل المستخدمين لفن الصوت) تفصيليًا أحد نجاحات الصوت فى عالم السينما ، فيقول :

> لعل فيلم " لحن برودواى " ، من بين كل الأفلام المعروضة حاليًا بلندن ، يحظى بنجاح كبير . هذا الفيلم الأمريكى الجديد ، يمثِّل قمة التطِّور الذى تم إنجازه فى مجال أفلام الصوت ، منذ ظهور فيلم "مطرب الجاز " قبل عامين . ولدى كل مَنْ له بعض المعرفة بتقنيات التسجيلات الصوتية المعقدة ، يُعدُّ هذا الفيلم أعجوبة . فالمخرج هارى بيمونت ، ومساعدوه (من بينهم حوالى خمسة عشر مذكورين فى تترات الفيلم عدا الممثلين) ، بدا أنهم جميعًا يستمتعون بمعالجة صعوبات التسجيل المرئى والصوتى . فالممثلون يتحركون ، ويسيرون

ويهرولون ، ويتحدثون ، ويصرّخون ، ويهمسون .. فتأتى حركاتهم ، وأصواتهم ، فى سلاسة عجيبة ، ما كان لها ذلك لولا القدرات الهائلة لذلك العلم الدقيق ، علم التسجيل الصوتى . وصناع الفيلم عملوا بنفس دقة وحرص مهندس الصوت ، وما أنجزوه يُعدُّ بحق درسًا لكل من يظن أن عملية خلق الأفلام إنمًا تحدث تحت وطأة حالات من الفوضى ، يُطلق عليها ظلمًا لفظة " الإلهام " !

فلقد وجد الفيلم الناطق فى فيلم " لحن برودواى " شكلاً مناسبًا ، لا هو مسرحى ، ولا سينمائى ، ولكنه شيء جديد تمامًا . إذ لم تعد الكاميرا ثابتة ، كما هو المعتاد ، مما أساء كثيرًا لصناعة السينما ، بل تحرّكت ، وتحرّكت معها المسطحات والكادرات ، والزوايا ، وتعدّدت كما هو الحال فى أفضل الأفلام الصامتة ، والتمثيل من الطراز الأول ، فالممثلة بيسى لف تتفوّق على بيسى لف الصامتة فى أدائها ، والتى طالما أحببناها فى الماضى . وتُستخدَم المؤثرات الصوتية بذكاء شديد حتى وإن بدا بعضها مبالغًا فيه ، فبعضها الآخر يمكن الاستدلال به والإشادة بتقنياته .

على سبيل المثال ، يأتى إلى سمعنا صوت ارتطام باب ونرى سيارة تنطلق ، بينما نتطلّع إلى وجه بيسى لف المنزعج ، وهى تُطل من نافذة على رحيل شخص ما لا نراه . هذا المشهد القصير الذى يتركّز فيه التأثير الكلى على وجه الممثلة والتى كانت توظّفه السينما الصامتة فى عدة قطعات مرئية ، يَدِينُ ببراعته لوحدة المكان التى يحققها الصوت . فى مشهد آخر نرى بيسى لف ترقد مشغولة البال وحزينة ، فنشعر أنها على وشك البكاء ، ولكن وجهها يختفى فى ظل عملية "اختفاء تدريجى " ، ثم تأتى من عمق الشاشة التى تصير سوداء دمعةٌ منهمرة .

فى هذين المثالين ، يحل الصوت فى اللحظة الموائمة محل الصورة . إن الفيلم السينمائى اليوم ، يمكنه أن يخلق تأثيرات فعلية وأصيلة من

خلال استخدام مثل هذه التقنيات ، التى تمزج بين الصورة والصوت بوعى سينمائى فريد . [" **فن الصوت " فى كتاب " الصوت السينمائى - " النظرية والتطبيق " للمؤلفة اليزابث فايس والمؤلف جون بولتون ، نيويورك ، ١٩٨٥ - ص ص ٩٣ - ٩٤ .**] .

عند ملاحظة وتدوين مثل هذه التقنيات يجب تحرِّى الدقة المتناهية ، خاصة على مستوى استخدام المفردات الفنية التى تساعد كثيرًا فى صياغة الأفكار ، وتطويرها ، والتعبير عنها عند الحديث عن الصورة والصوت واستخداماتهما ، بما يفيد القارئ الذى يرى جيدًا جدوى توظيف الصوت ، والتوسُّل به كأداة فنية . وبطبيعة الحال ، مثل هذه الدقة التفصيلية تتبدَّى فى بعض الأحيان أصعب من أن نتحرَّاها ، عنها فى أحيان أخرى . ولذا فعند الشروع فى الكتابة بملاحظات عامة ، يجب استنفاذ كل طاقاتنا . فليس ثمة خطأ فى الكتابة عن الأسلوب العام فى فيلم ما (مثل اللقطات العامة ، طول الوقت ، أو الديكورات المبالغ فيها) ، مادامت الكتابة النقدية لها ما يبرِّر استخدام مثل تلك التقنيات . البديل بالطبع هو دمج كل ما يمكن دمجه ، من وصف المشاهد المختلفة ، فى بؤرة تركيز واحدة ، إذ يمكن مثلاً الوصف والتحليل والمقارنة فى آن واحد ، لكل الملامح الفنية ، لافتتاحية مشهد أو ختاميته فى فيلم ما أو لملمح صوتى واحد ، فى مشهد بعينه .

ومع ذلك فالتفسير والتحليل والتقويم ، تمثِّل جميعها أهم أهداف الكتابة النقدية السينمائية ، فى الوقت الراهن . إذ يجب أن نتفهم جيدًا ، وأن نستوعب سبل توظيف العناصر الفنية ، وطرائق مزجها سينمائيًا ، بشكل يجعلها تحقق التأثير المطلوب ، أو المأمول فى نفس المشاهد . وسواء درسنا عملية المنتجة فقط لمشهد ما ، أو عنصر الإضاءة خلال سلسلة من الأفلام ، أو حتى المناظر الداخلية والكادرات والصوت وكيف يتم مزجها جميعًا ، فعلينا التذكُّر دومًا أن الرؤية والتفكير يتَّحدان بقواهما ، لخلق الرؤية النقدية التى يتم التعبير عنها كتابةً .

• الفصل الرابع •

ستة مناهج لكتابة النقد السينمائى

تمهـــيد :

ما نكتب عنه فى مقالة سينمائية ، موضوعًا كان ، أم تقنية مونتاج ، أم مشهدًا من المشاهد ، يرجع إلى المنهج الذى نستخدمه . فقد يهتم ناقدان سينمائيان بعنصر الإضاءة مثلاً فى فيلم " الشارع القرمزى " (١٩٤٥) ، لمخرجه فرتز لانج ، ولكن كلاً منهما حتمًا يستخدم طريقة مختلفة عن الآخر ، فى مناقشة ذلك العنصر الفنى ، فالمنهج الشكلى قد يعنى تحليلَ العناصر الشكلية فى الفيلم كالتكرار ، أو التنويع على عنصرى الضوء والظل ، فى داخل الكادر . والمنهج التاريخى يمكن أن ينطوى على تبيان كيف أن تلك الأشكال الضوئية يمكن ربطها ببدايات لانج فى فترة السينما التعبيرية الألمانية . وعلى نفس المنوال تستخدم اتجاهات عديدة مختلفة عند مناقشة كاتب لأوجه الشبه الأسلوبية فى أفلام رينوار أو التغيرات التاريخية فى الفيلم الموسيقى . فى الحالة الأولى قد يستخدم الناقد ضمنًا – منهج مخرج مؤلف يعتمد على الاعتقاد بأن الأفلام يمكن ربطها من خلال الأسلوب الإخراجى ، وفى الثانية يمكن أن يمارس الناقد النقد النوعى الذى يتصدّى لأجناس معينة ومقبولة من الأفلام .

ينطوى الوعى بهاتين الطريقتين على إحساس بما نكتبه ، أكثر وعيًا من إحساس كثير من الكتاب المخضرمين فى مجال النقد السينمائى ، ولكن حتى عند تحليل فيلم بمفرده ، من المهم والمفيد معرفة المنهج المستخدم ، والأسئلة المهمة المتعلقة بذلك ، ما دام يساعدنا وعينا على التعرّف على حدود المقالة النقدية المأمول كتابتها ، ومتلقيها والأهداف الأساسية من ورائها .

وعند الشروع فى التخطيط لموضوع مقالة نقدية حول تقنية المونتاج مثلاً ، خاصة عند التفكير فى الشكل العام الذى ستأخذه ، يتوجّب علينا أن نطرح جانبًا أية افتراضات قد تؤثر بشكل واعٍ ، أو غير واعٍ ، على منهجنا ، وأن نسأل أنفسنا : هل نحن مهتمون بتقنية بذاتها ، مثل المونتاج الموازى للخط الدرامى أيًّا كان شكله ؟ أم هل ما يلفت انتباهنا هو ارتباط مجموعة من الصور ، تربط بدورها الفيلم بقضايا اجتماعية ، وثقافية ، تهم جماعة المتلقين (كما يفعل لوت آيزنر – على سبيل المثال – عند الإيحاء بأن درجات السلم الكثيرة المستخدمة فى الأفلام الألمانية ، فترة العشرينيات ترتبط بالطموحات الرومانسية لمجتمع ألمانيا الڤايمرية) ؟ هل ترتكز بؤرة اهتمامنا فى كيفية استخدامٍ تقنية بشكل يكسر الطريقة التقليدية التى طالما استخدمها الممنتِجون ، مما يوحى بتغيُّرٍ مهم فى الشكل السينمائى (كما هو الحال فى أسلوب مونتاج آيزنشتاين) ؟

ويصرف النظر عن المنهج الذى نركن إليه ، ونجده مناسبًا ، يجب أن يكون تناولنا للعمل السينمائى واضح المعالم ، يحدِّد بوضوح أهدافنا ، وجوانب القصور التى تحدق بالقضايا المتعلقة به . ومن ثَمّ فإن مقارنة فيلمين أو جزئين من فيلمين سينمائيين قد تكون إحدى السبل للمعالجة النقدية ، طبعًا بعد تحديد اصطلاحات وجوانب المقارنة ، الشكلية أو التاريخية ، أو غيرها ، والتى يمكن أن تمثِّل لقطة البداية لدراسة نقدية جادة .

ولعل ما يلى لا يعطى صورةً شاملة عن المناهج أو الطرق المستخدمة فى المعالجة السينمائية ، كما لا يغطِّى كل جوانب أىٍّ من تلك المناهج ، ولامظاهر التعقيد التى تنطوى عليها . ولكن يساعد الناقد السينمائى المبتدئ فى التعرّف على بعض من المناهج المعينة التى قد تترك فى نفسه الشعور ، وفى عقله القناعة بأن أحد هذه السبل قد يبين ، عند توظيفه ، مناطق الجمال والوحدة العضوية فى عمل سينمائى بعينه .

تاريخ الفيلم :

إن المنهج التاريخى فى محيط النقد السينمائى واحد من أكثر المناهج استخدامًا فى معالجة الأفلام ، إذ يمكن توظيفه بدرجات متفاوتة من التركيز أو الوعى ، ولكن الناقد المستخدم لهذا المنهج ، يتناول جوانب الفيلم بشكل عام ، طبقًا لمكانتها فى السياق التاريخى ، بل والتطور الفنى . ومثل هذا المنهج بمقدوره أن يستكشف الأبعاد التالية :

* العلاقات التاريخية بين الأفلام نفسها ، خاصة عندما يقارن كاتب بين استخدام الديكور فى فيلم من أفلام الثلاثينيات ، وآخرٍ من فترة السبعينيات ؛ لتبيان أوجه الشبه أو الاختلاف .

* العلاقة بين الأفلام وظروف إنتاجها ، مما يتيح للكاتب الإشارة إلى الصلة بين أفلام الثمانينيات الأمريكية ، والاتجاه فى تلك الأعوام نحو امتلاك المؤسسات الكبيرة مثل " جلف بلاس وسترن " و " ترانس أمريكا " لاستديوهات الإنتاج .

* الصلة بين الأفلام وطرائق استقبالها ، والموضحة من خلال مقالة تستكشف ، مثلاً كيف أن التليفزيون فى الخمسينيات غيَّر توقعات جماهير السينما فى ذلك الوقت .

وهناك – بالطبع – طرائق للكتابة عن الأفلام دون التأكيد على القضايا التاريخية . ولكن قدرًا من الوعى التاريخى ، يتخلل معظم كتابة النقد السينمائى ، ومن ثَمَّ فإن مقالة تتناول فيلم " ميلدرد بيرس " (١٩٤٥) ، فى سياق فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى أمريكا ، ووضع المرأة الاجتماعى المتغيِّر فى تلك الآونة ، حتمًا تعتمد هذه المقالة على المنهج التاريخى ، حتى بالرغم من أن الإخراج وفكرة الفيلم تنبعان من فكر الحركة النسائية . وبالمثل فإن مقالة هدفها الرئيس القراءة المباشرة للمواضيع والأسلوب فى فيلم « العنقود البرى » (١٩٦٩) ، يمكن أن تنطلق من ربط تلك المواضيع بحرب فيتنام ، بتاريخ أفلام الغرب الأمريكى ، أو الاختراعات الحديثة نسبيًا ، فى تكنولوچيا الأفلام خلال الستينيات . وهناك عديد من المقالات التاريخية ذات الرؤى المثيرة والمضيئة عن أفلام مواضيعها الجوهرية ترتبط من قريب أو بعيد بمعطيات أخرى ، عدا الحقائق التاريخية ، مثل الأزمات الاقتصادية والضغوط السياسية خلف عمليات الرقابة السينمائية الصارمة ، وما إلى ذلك . ولكن حتى مثل هذه المقالات لا تخلو من البعد التاريخى الذى يتعمَّق ، بل ويتأصَّل ، فى كافة القضايا الأخرى التى تشغل بال السينمائيين .

ومع كل ذلك فعند استخدام المنهج التاريخى لتحليل فيلم من الأفلام وشرح مضمونه ، يجب أن نحتاط من التسليم بأن فيلمًا بعينه ، كالفيلم الوثائقى أو التسجيلى مثلاً ، إنما يعطى صورة مباشرة لمجتمع ما فى فترة تاريخية معينة . ففيلم " خبزنا اليومى " (١٩٣٤) يقول الكثير عن أوائل الثلاثينيات أثناء فترة الكساد الاقتصادى التى عاشت ويلاتها أمريكا ، ولكن ما يقوله الفيلم أيضًا ويؤكِّد عليه ، يرتبط بنفس الدرجة من

الأهمية ، بمسائل تاريخية تتعلّق بأسلوبه ، وجمهوره المعنيّ ، وقضايا تاريخية أيضًا متصلة بزمن إنتاج الفيلم . إن التاريخ أداة مائعة ، ومن ثَمَّ يجب استخدامه بحرصٍ شديد . يقول كل من روبرت آلان ودوجلاس جوميرى فى كتابهما « تاريخ السينما : النظرية والتطبيق » : « إن استخدام التاريخ يستوجب الحكم ، وليس فقط مجرد نقل الحقائق » ، كما يوضحان فى الاستشهاد التالى من قراءتهما لفيلم " شروق الشمس " (١٩٢٧) لمخرجه ف . و . مورنو ، فى أكثر من موضع ، كيف أن البحث التاريخى يمكن استخدامه لتعزيز الإعجاب الأوّلى بالتقنيات الجمالية المبهرة المستخدمة فى ذلك الفيلم :

> إن قرار ويليام فوكس للاستعانة بالمخرج ف . و . مورنو وإعطائه كافة الصلاحيات فى إنتاج فيلم « شروق الشمس » ، انطوى على أكثر من مجرد إضافة فيلم فنى ذى ذوق عال يُحسب لقائمة أفلام شركة " فوكس " خلال عامى ١٩٢٧ - ١٩٢٨ ، فقد استخدم فوكس أسطورة مورنو ذات الترجمة الحياتية ، كجزءٍ لايتجزأ من خطة منظّمة ومتكاملة للارتقاء بحالة ستديوهاته ، إلى درجة من التميّز ، فى عالم صناعة الأفلام السينمائية . إذ احتلت شركة "فوكس " ، فى منتصف العشرينيات ، إلى جانب " فرست ناشيونال" و " وورنر بروز " ، مكانةً وسيطة فى ساحة الصناعة السينمائية ، من حيث القوة الاقتصادية ، وتميّز الإنتاج ، (والتميّز يمكن تحديده بالمدى الذى يمكن رؤية الأفلام من خلاله ، من حيث الجودة التى أقرتها المعايير النقدية فى تلك الآونة) . وفى منتصف العشرينيات ، عُرفت شركة " فوكس " كشركة منتجة للأفلام الشعبية غير المبهرة ، والتى لم يعرها النقاد قدرًا يُذكر من الاهتمام النقدى ، وإن لقيت قبولاً واستحسانًا من الجمهور . فعند الاطّلاع على قوائم أفضل الأفلام التى يعرض لها مجلدا " الكتاب السنوى للفيلم اليومى " و " التمثيليات المصورة " الصادران عام ١٩٢٥ على سبيل المثال ، نجد أن من بين أفضل ١٨٤ فيلمًا ذكرها ١٠٤ نقاد يوجد ٩ فقط من أفلام شركة "فوكس" فى حين أن المجلدين يحتويان على عدد كبير من أفضل أفلام شركتى " باراماونت " و " إم . جى . إم " .

ولكن فى عام ١٩٢٥ خطط ويليام فوكس لواحد من أعظم المشروعات الفنية فى تاريخ صناعة السينما ، ليفشل – أخيرًا – فى تحقيقه للأسف عند انهيار البورصة عام ١٩٢٩ . وعندما أوشك فوكس على السقوط فإنه تحكّم فى إنتاج شركته ، وإنتاج ستديوهات " إم . جى . ام " ، وعروض سلسلة دور السينما التى امتكلها وعلا نصيبه فى دور سينما " فرست ناشيونال" ، و "بريتيش جو مونت " ، وجمع أصولاً أخرى ، وتمكن من السيطرة على الموقف المتردى . وتوازت محاولته لتحقيق القوة الاقتصادية ، مع محاولاته للارتقاء بإنتاج شركة " فوكس " وتميّزها فى أواخر العشرينيات ، ومن ثَمّ جاءت الاستعانة بالمخرج مورنو وبفيلمه "شروق الشمس " الذى أنتجته الشركة . فلقد توقع فوكس أن إنتاج مورنو لفيلم عالى الجودة فنيًا ، سوف ينطلق بنوعية أفلام ستديوهاته إلى آفاق أرحب . ولولا ذلك ما تحقّق للمنتج فوكس ، ولا لشركته الشهيرة ما تحقّق ، وما تغيّر الموقف النقدى السينمائى بالنسبة لأفلام الشركة منذ فيلم " شروق الشمس " وبعده . [ص ٩٩] .

إذن .. إذا ما قررنا أن يكون المنهج التاريخى هو وسيلتنا النقدية ، فعلينا أن نسأل أنفسنا هذه الأسئلة المحدّدة ، عن الدور الذى يلعبه التاريخ فى القضية موضوع البحث : هل المعلومات التاريخية التى نستخدمها تمثل خلفية الموضوع ، أم هى مجرد معلومات تمهيدية ؟ وهل نحن مشغولون بالأسلوب الذى تُقدَّم به الأحداث التاريخية فى الأفلام ، والسبب فى تقديمها بتلك الطريقة ؟ وهل تساعد الخلفية التاريخية على شرح بعض المناورات التقنية ، أو القصصية فى الفيلم ؟ هل يبرز الفيلم فى التاريخ ، أم أنه مجرد جزء من اتجاه أو نزعة تاريخية ؟ وهل يوضّح تناولنا مثل تلك المكانة التى يحتلها الفيلم ؟ أم استجابة الجمهور واستقباله لتلك الحقائق ؟ أم كلاهما معًا ؟ وبصرف النظر عن الموضوع الذى نتناوله ، يجب أن نضع نصب أعيننا الدور الأساسى الذى يضطلع به عنصر التاريخ .

السينما القومية :

إن كانت القضايا التاريخية تلعب دائمًا دورًا مهمًا فى كتابة المقالات النقدية السينمائية ، فهناك بُعْد مهم آخر ومتّصل بذات الموضوع ، وهو السمة الحضارية أو القومية ، حيث إن مختلف الثقافات السينمائية تتطور بشكل يحافظ على شخصيتها ، وهويتها القومية ، مما يجعلنا مثلاً نتفهّم مناطق التعقيد فى فيلم دوفجنكو " الترسانة " (١٩٢٩) ، عندما نضعه فى إطاره الصحيح ، وهو المناخ السياسى والجمالى لروسيا فترة ما بعد الثورة . وبالمثل فعند تحليل فيلم هندى من أفلام المخرج ساتياجيت راى ، يتعيّن علينا معرفة شىء عن مجتمع وثقافة الهند . وطبقًا لهذا المنهج ، فإن سبل رؤية العالم ، وسبل تصويره فى الأفلام ، يمكن أن تختلف من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى ، فمن الضرورى أن نفهم الظروف الحضارية التى تحيط بفيلم من الأفلام إذا ما أردنا معرفة ما يدور حوله موضوع ذلك الفيلم . وقد يجد المشاهد الأمريكى ، بعض المشقة فى فهم مغزى فيلم للمخرج اليابانى كوروساوا ، وبدون اللجوء إلى قدر من الإيضاح والخلفية الحضارية للمجتمع اليابانى ، تبدو أفلام ميروجوشى و ناروس غريبة جدًا ، بل ومحيِّرة للمتفرِّج الأمريكى العادى .

لاحظ كيف أن كاتب السطور التالية ، يتعرَّف على مجموعة من الأفلام الإيطالية ، من خلال ميراثها الحضارى ، أى أصولها ، خاصة حركة الواقعية المزّيفة ، وتيار فترة ما بعد الحرب الجارف الذى اكتسح إيطاليا :

> وظهرت أخيرًا مجموعة جديدة من صنّاع السينما ، برزت من قوة السينما الإيطالية الآخذة فى النمو ، فأحيت ظاهرة متغايرة الخواص والمضامين ، ذات عمر قصير عُرفت بالسينما الإيطالية الجديدة . فبعد مرور عشرين سنة من حركة الواقعية الزائفة ، ظهر جيل غاضب جديد فى عالم السينما الإيطالية ، أفرزه مجتمع مرفّه ، بعيدًا عن ظروف الفقر والقهر . ومن ثَمّ لم تكن أفلام الموجة الجديدة تعبّر عن التعاطف مع آلام الإنسانية المعذّبة ، ولم تحاول التقاط الدموع المنهمرة على حالات التردّى والبؤس ، وإنما كانت تفور تلك الأفلام بالسخط ضد مجتمع ، تطوّر خلال العشرين سنة

الأخيرة ، وضد جيل الكبار الذى تكيّف وقواعد المجتمع التى تأصّلت فى فترة الحكم الفاشى ، فخان بذلك جيل الصغار بمُثُلهِ ومبادئه التى تبلورت عقب الحرب . كما كانت تلك الأفلام مشحونة بالغضب المتفجّر ، والأفكار اليوطوبية ، التى كانت تستشرف أحداث ١٩٦٨ - ١٩٦٩ .

[ميرا لايم ، " العاطفة والتحدّى : السينما فى إيطاليا ١٩٤٢ حتى الوقت الحالى " ، لوس انجيليس ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٨ .] .

وعندما نقرّر أن نناقش فيلمًا ، أو مجموعة من الأفلام فى السياق الحضارى ، فقد نبدأ بالتساؤل ، بعقلٍ مفتوح : عما يميّز هذه الأفلام عن غيرها الأمريكية ؟ (يتطلّب هذا أن يشرح الكاتب خصوصية الأفلام الأمريكية فى فترة زمنية معينة .) . إذن كيف تتغيّر معانى تلك الأفلام عند دراستها خارج إطارها الحضارى ؟ وكيف يتسنّى للمشاهد الأمريكى ، مثلاً ، أن يستوعب مضامين الأفلام البريطانية التى تم إنتاجها فترة الخمسينيات ، عبر قناةٍ تختلف عن تلك التى استوعبتها خلالها الجماهير البريطانية نفسها فى تلك الفترة ؟ وأى أسلوب للبحث الحضارى يمكن أن يساعد على تناول المواضيع التى تنطوى عليها تلك الأفلام ؟ أيجب قراءة شىء عن الفنون الأخرى ، مثل السياسة أو الاقتصاد ، أو عمليات تمويل الإنتاج السينمائى ؟ وعلاوة على ذلك علينا ألاّ نحاول التبسيط ، أو التهوين من شأن الصلات الجوهرية بين الحضارة و الأفلام المنتَجة فى إطارها ، إذ يجب التذكر بأن مثل هذا الاتجاه ، قد يشى بوحدةٍ ، أو وجه شبهٍ بين أفلام كثيرة قادمة من نفس الظروف الزمكانية .

الأنـــواع :

إن لفظة **جنس** كلمة فرنسية تعنى نوعًا ، أو فصيلة ، لتمييز أو جدولة الأفلام من حيث أنماطها الشائعة ، شكلاً وموضوعًا . فكثير منا يصنّف ، دون أدنى تفكير ، الأفلام عقب مشاهدتها فيشير إلى المواضيع والشخصيات والبنيات القصصية ، وكذلك تقنيات الكاميرا التى تربط ما بين مختلف أنواع الأفلام ، مثل : أفلام الغرب الأمريكى ، أو الأفلام الموسيقية ، أو الأفلام شديدة السواد ، أو الأفلام التى تقع أحداثها على الطريق ،

أو الأفلام الميلودرامية ، أو أفلام الخيال العلمى ، أو أفلام من نوعيات أو أجناس أخرى . فأفلام رعاة البقر ، تقدم الفضاءات غير الحضرية الشاسعة ، كما تتناول أفلام الخيال العلمى مغامرات الفضاء الخارجى ، أو عمليات الغزو التى تقوم بها مخلوقات من كواكب أخرى . فى الكتابة التحليلية ، غالبًا ما تكون مناقشة جنس الفيلم ، ذات تأثير لدى الشروع فى فحص الطريقة التى ينظّم من خلالها الفيلم قصته ، وتوقعات جمهوره . نفس فيلم الغرب الأمريكى مثل " الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبرتى ڤالانس " (١٩٦٢) ، لمخرجه فورد ، يقوم فهم الفيلم أساسًا على تقليد شامل لنوعية تلك الأفلام ، ورغم أن هناك عديدًا من الطرق للتحدُّث عن الفيلم ، لا يمكن إغفال مدى تأثيره على قلب كل الأنماط المعيارية الموجودة فى توقعات المشاهدين . هذا الفيلم بالذات ، يحكى قصة بطل من الغرب الأمريكى ، ولكنه مختلف تمامًا عن غيره من رعاة البقر ، الذين اعتدنا على رؤيتهم ، مما يجعلنا ندهش للاختلاف البيِّن بينه وبين التقليد ذى الجذور الضاربة .

فى الاستشهاد التالى يشرع اندريه بازان فى مناقشة هذا التقليد ، وتلك النوعية من الأفلام ، مُبيِّنًا كيف أن فيلم " مركبة السفر " (١٩٣٩) قد تضمّن عناصر أخرى ، وبشكل جيد ، مثل الموتيفات الأسطورية ، وبناء المشاهد فى نسق أكبر وأعم :

> فى عشية الحرب وصل فيلم الغرب إلى مرحلة محددة من الكمال . وتمثّل سنة ١٩٤٠ نقطة تحول لما تلاها من تطور حتمى وهو تطوّر أخّرته سنوات الحرب الأربع ، ثم غيرته حتى دون أن تسيطر عليه . وفيلم " مركبة السفر " (١٩٣٩) المثال النموذجى لنضج الأسلوب الذى وصل إلى كمال كلاسى ، فقد استطاع جون فورد أن يُحقق توازنًا بين الأسطورة الاجتماعية والبناء التاريخى والحقيقة النفسية والثيمة التقليدية لفيلم الغرب الأمريكى ، إذ لم تهيمن أى من هذه على غيرها مما جعل الفيلم يبدو كما لو كان عجلةً ، أُحكم صنعها ، لدرجة أنها ظلّت متزنة فى محورها .
>
> [" ما السينما ؟ " ، ترجمة : هيو جراى ، لوس انجيليس ، جامعة كاليفورنيا ، جـ (٢) ، ١٩٧١ ، ص ١٤٩] .

عند الكتابة عن الأجناس السينمائية ، إذن ، يتعيّن دومًا وضع المواضيع التاريخية فى الذهن (كما يفعل بازان) ، ما دامت الأجناس تتغيّر بمرور الزمن كما يتعيّن تبيان التراكيب ، والثيمات ، والتقنيات الأكثر تناسبًا ، من ناحية الأسلوب ، لذا يمكن طرح مثل هذه التساؤلات : متى ظهر هذا اللون من الأفلام للمرة الأولى من الناحية التاريخية ؟ وما الأجناس التى سبقته خارج نطاق السينما التاريخية - فى مجال الرواية مثلاً ؟ وكيف تغيرت عبر الزمن ؟ هل قصة الفيلم تتفق والجنس الذى يحتويها ؟ وإن لم يكن ، هل من ثمة مزج بين أجناس مختلفة لتحقيق ذلك ؟

المخرجون / المؤلفون :

لعل نقد الإخراج واحد من أكثر الاتجاهات النقدية قبولاً ، بل وأكثرها ممارسةً فى ميدان النقد السينمائى اليوم ، وهو اتجاه يربط بين الفيلم ، بل ويفسِّره ، اعتمادًا على مخرجه ، أو فى بعض الأحيان على شخصية محورية أخرى ، كنجم سينمائى مثلاً (مثل كلنت ايستوود) . ولقد أصبح وصف فيلم من الأفلام بأنه ديفيد " لينى " ، أو ستيفن "سبيلبرجى" ، ما يشبه الحقيقة النقدية الآن ، نظرًا لأن هذا الوصف يكشف عن أن الرؤية التوحُّدية خلف ما نراه على الشاشة ، هى رؤية المخرج وعن أن هناك مواضيع مشتركة وسمات أسلوبية تربط بين الأفلام وصنّاعها . ورغم أننا نقرأ أحيانًا ناقدًا ، وهو يبنى نقده على ممثل محورى ، أو حتى على كاتب سيناريو معتبرًا إياه ركيزةً نقدية ، فإن ذلك الاتجاه له أصوله التاريخية التى تعود بنا إلى عدد من المخرجين الرواد الذين تميّزوا برؤاهم وإبداعاتهم الفريدة . ومن ثمَّ لم يعد غريبًا أن يتوافر للنقد السينمائى اليوم ، ذلك التوجّه الذى يؤثر بالتالى على حسُنا السينمائى وتصوراتنا السينمائية . ونذكر فى هذا السياق رؤية توماس إلسيسر ، الذى يركز على الأبطال فى أفلام صموئيل فوللر راصدًا بعض السمات العامة لتلك الشخصيات ، والأحداث التى يمكن نسبتها إلى رؤية فوللر ، واهتماماته فى جميع أفلامه :

> إن أحد أبرز السمات لكثير من أبطال فوللر رغبتهم - بل حاجتهم - إلى فضح أنفسهم فى مواقف مشحونة بالمتناقضات . فأبطال فوللر - كما هو الحال دومًا - تدب فيهم الحياة فقط تحت وطأة ظروف بدنية وذهنية غاية فى الاضطراب ، ويبدو وكأنهم ،

أو هم بالفعل ، على حافة الهذيان ، إذ يعكس نمط سلوكهم طاقة كهربية عالية التفجير.

وعلى النقيض من ذلك ، فإن الانطباع الذى يسيطر على المُشاهد هو أن عدم استقرار هؤلاء الأبطال ذهنيًا أو عاطفيًا - وهو ما يتبدّى لأول وهلةٍ - هو ما يجعلهم أقوياء ، سواء على مستوى الرغبة فى الفعل ، أو الحدث نفسه ، ويجول بخاطرى بطل مثل بارون أريزونا - زاك ، فى فيلم " خوذة الشارع " أو أوميرا فى "اندفاع السهم " ، أو توللى ديقلين فى " أمريكا التحتية " أو حتى ميريل فى " سارتو ميريل " . فكل هؤلاء يعيشون فى مواقف مستحيلة ، ولأنهم يعلمون أنهم لن يكسبوا شيئًا ، فهم يؤدون أدوارهم بقناعةٍ عجيبة ، برغبة فطرية ، كما لو كانوا مرهونين بصراع لا منته ، التزموا فيه بذلك الأسلوب الحياتى ، وقد قبلوه تمامًا كفرصتهم الوحيدة ، فى ظروف وجودهم العصيبة .

[ممر الصدمات لدى صموئيل فوللر ، فى : " الأفلام والاتجاهات" مجلد (١) للناشر بيل نيكولاس ، لوس انجيليس ، جامعة كاليفورنيا - ١٩٧٦ ، ص ص ٢٩٠ - ٢٩٦ .]

وبالرغم أن الإخراج يزوّدنا بالأساس لدراسات متميزّة كثيرة ، يتعّين استخدامه ببعض الشك لسببين على الأقل : فنادرًا ما يكون للمخرج التحكم الكلّى الذى ينطوى عليه المصطلح (أى واحد من كاتب النص إلى المونتير يمكن أن يكون أكثر مسئولية عن شكل ومنطق الفيلم) . وما يمثّله المخرج يمكن أن يختلف كثيرًا عند الاعتماد على الزمن والمكان (ما يعنيه المؤلف عند تطبيق الكلمة على تروفو أو شابرول مختلف تمامًا مما يعنيه عند تطبيقها على ڤيرنر هيرتزوج أو صموئيل فوللر . وإذا شرعت ، مثلاً ، فى دراسة مقارنة للمونتاج فى فيلمين لنفس المخرج ، يجب أن توضّح معرفتك بأنك تستخدم المؤلف كنموذج ، ومن ثَمّ تشير إلى كيفية انطباق الكلمة على هذا المخرج بالذات . واسأل أيضًا : كيف تشجّع الظروف التاريخية المتعلقة بإنتاج الفيلم على تحقيق وحدة تأليف فى عمل المخرج من عدمه . هل صُنعت الأفلام كجزءٍ من نظام الاستديو مثل أفلام جورج كيوكر التى يُلاحظ فيها تأثير الاستديو أكثر من تأثير المخرج ؟ أم هل كان لصانع الفيلم استقلالية كبيرة ، ومن ثم مراقبته على الأسلوب الذى يتبدّى من خلاله الفيلم :

أى التوليف ؟ أم القصص نفسها ؟ أم المواضيع ؟ أم خلفية المناظر ؟ وهل ارتبطت توقعاتك عن الفيلم بما تعرفه عن مخرجه (مثل أن تتوقّع عنفًا كثيرًا فى فيلم لـ سام بيكنباه ؟ لماذا ؟ وما نوعية التغيرات التى توجد فى عمل المخرج ، وكيف تعلّلها ؟ هل هناك أية علامات خاصة لهذا المخرج ، فى كل من أفلامه (مثل أحجار هتشكوك الكريمة أو أشكال ڤون سترنبرج السينمائية لـ مارلين ديترتش ؟ وتذكرّ - أخيرًا - أن الدراسات الدائرة حول المؤلفين تهتم أساسًا بالأفلام وليس بسيكولوچية صانعيها .

صنوف الشكلية :

الشكلية اسمٌ غالبًا ما يُطلق على النقد السينمائى المهتم بقضايا البنية والأسلوب ، فى الأفلام ، أو بالكيفية التى تعمل بها العناصر الفنية التى سبق وأن ناقشناها فى الفصل الثالث (مثل : القصة والمشهد السينمائى) والتى توظف أساليب خاصة فى مجال السينما . ولعل الناقد فى معظم الأحيان يود لو يناقش تلك العناصر الشكلية ، جنبًا إلى جنب مع المواضيع الرئيسية فى الفيلم ، غير أن بؤرة التركيز فى عمله النقدى غالبًا ما تنصب على الجوانب الشكلية ، مثل الافتتاحيات أو الخواتيم الروائية وعلى تكرار وتنوّع أساليب التصوير ، أو علاقة اللقطات المتتابعة ببعضها البعض . وفى سياق مناقشة الأفلام المصورة للعرض بطريقة " سكوب " ومن خلال التركيز على اللون والفضاءات ، فإن كاتب المقطوعة النقدية التالية يقدّم وصفًا وافيًا ودقيقًا لعدد من الاصطلاحات الشكلية :

> فى فيلم " متمرد بلا سبب " لراين ، ١٩٥٦ ، تأتى لقطة رائعة الجمال بعد العشرين دقيقة الأولى من زمن الفيلم ، حيث تم تجميع كافة العناصر المحيطة بالمشهد بشكل يبعث على الاكتئاب ، إذ يغلب اللونان الأسود والبنى على الصورة المادية ، ثم نشاهد جيمس دين وهو يتأهب للتوجّه إلى المدرسة ، فينظر من النافذة حيث يقع بصره على فتاة ، ناتالى وود ، تسير على مقربة من المنزل . وهنا يقطع المؤلّف إلى اليوم الأول أو بالأحرى إلى لقطة خارجية ، وهى اللقطة المضيئة والأفقية الأولى . ثم يتبع ذلك لقطة لناتالى وود مرتدية سترة صوفية خضراء ، فى خلفية من الأغصان الخضراء أيضًا . وعندما تتحرّك ، تتحرك معها الكاميرا ،

مما يخلق انطباعًا حسيًا مباشرًا ، فيعطينا فكرة عن تجربة دين فى نفس اللحظة التى يظل فيها طبيعيًا . على سطح الشاشة الصغيرة لن تحمل مثل هذه الصورة ثقلها الفنى كما يحدث على شاشة سكوب .

[تشارلز بار ، " سينما سكوب : قبل وبعد "، فيلم **كوور ترلى** ، ١٦/٤ : ١٩٩٣ ، ص١٠ - ١١ .]

وإذا ما تحدثنا بشكل أكثر تحديدًا ، نستطيع القول بأن النقد الشكلى لا ينصب على أمور خارج نطاق الفيلم ذاته ، مثل تأثيرات الفيلم المختلفة على الجماهير والظروف التاريخية المتعلقة بإنتاجه ، أو أية أمور أخرى لا تظهر واضحة على الشاشة ، وعلى أى حال فنادرًا ما تجد اليوم مقالة شكلية بحتة ، فعادة ما يكون التحليل الشكلى جزءًا من مناقشات أخرى عن المؤلف ، أو تاريخ الفيلم وجنسه ... إلخ) . ولذا فإن التحليل الشكلى الخالص قد يتناول الوحدة السردية فى فيلم « صديقته فرايداى » مثلاً ، حيث الشخصيتان المحوريتان تدفعان الحبكة أو القصة من خلال سلسلة من المواجهات ، فى الأزمات التى تبدأ بطلاقهما ، وتنتهى بزواجهما . فالناقد يمكنه أن يبحث بتأن عن التكرار الشكلى ، أو الأسلوب فى منتجة الأفلام أو استخدام الإضاءة فى تصويرها ، ثم يصف بعد ذلك علاقته ببقية عناصر الفيلم .. ثمة اختيار آخر أمام نفس الناقد ، وهو مشهد بصرى معقد أو تتابع سريع ، وعليه أن يصف كيفية عمله ، وأهميته ، بالنسبة للفيلم ، ففى بداية فيلم " شين " (١٩٥٣) ، على سبيل المثال ، هناك مشهد سريع لتبادل النظرات بين شين الفلاح والزوجة والطفل ، وهو يمثّل أساس العلاقات الاجتماعية بالنسبة لبقية الفيلم . ومن ثمّ فإن التحليل الشكلى يمكنه أن يشرح الأسلوب الذى توصل الكاميرا من خلاله معانى الفيلم ، بشكل سريع وفعّال . وسواء كنت تفحص لقطة واحدة أو مجموعة من الصور ، اسأل نفسك عن أبرز الملامح الشكلية ، وأكثرها أهمية ، وكيف أنها تضيفُ إلى القصة أو الموضوع ؟ وهل عملية ترتيب المنظر هى التى تبدو أكثر حرفيةً أم زوايا الكاميرا وكادرات الصورة ؟ وإذا كنت تركّز على مشهد واحد ، أو تتَابُع من اللقطات ، فإن السؤال هو : كيف استطاع الصوت أو كيف استطاعت الإضاءة أو حركة الكاميرا أن تتفاعل وتعلّق على أحداث الفيلم ، وقصته بل وتدعمهما ؟ وكيف يمكنك أن تصل بين الملامح الشكلية للفيلم مواضيعه ؟ !

الأيديولوچيا

الأيديولوچيا – من ناحية ما – تعبير فضفاض ومراوغ لمّا يُطلق على السياسة ، لاسيما إذا ما نظرنا إلى السياسة باعتبارها مجموعة الأفكار والمعتقدات التى تقوم عليها حياتنا . فالأيديولوچيا يمكن أن تشير إلى إيمان شخص بقداسة الأسرة ، أو إيمان شخص آخر بأن الحضارة فى تقدم مستمر . ومن ثَمَّ فعندما نشاهد فيلمًا مثل "الفجر الأحمر" ، أو "بوتمكن" ، فنادرًا ما نغفَل عن المعانى أو الأهداف السياسية المختلفة التى يتضمنها كل منهما ، فالأول يندِّد بخطر الشيوعية على أمريكا ، بينما يشيد الثانى بقوة الثورة الاشتراكية . ومع ذلك فالمضامين الفكرية الخاصة بالحياة أو المجتمع ليست على نفس مستوى الوضوح فى غالبية الأفلام ، كما هو الحال فى أفلام " روكى " (١٩٧٦) ، و " يوركى " (١٩٨٢) و " صوت الموسيقا " (١٩٦٥) ، أو فى أى فيلم من أفلام النجم الشهير فريد استير . وتمامًا مثل غالبية الأفلام ، فإن هذه الأفلام تقدم نفسها كأفلام تسلية فقط ، دون أدنى ادِّعاء من جانب صانعيها بأنها تحوى أية رؤى أو مفاهيم سياسية مقصودة أو غير مقصودة ، بين ثنايا حبكاتها الفنية ، وإن رأى كثير منا أن كلاً منها يحمل رسالة أيديولوچية ما عن مفهوم الفرديةِ أوالعلاقات الجنسية ، أو أهمية حياة الأسرة . وبالمثل ، فإن كثيرين منا قد يرون أن " الأب الروحى " – الجزء الثانى (١٩٧٤) نموذجًا مثيرًا وجيدَ الصنع لأفلام عصابات المافيا ، فى الوقت الذى يرى فيه الناقد ذو الحس المرهف تجاه القيم الأيديولوچية فى الفيلم ، تلك العناصرَ كجزء من منظور فكرى آخر ، يختص بقضية الرأسمالية :

> « يعرض فيلم " الأب الروحى : ٢ " وبوضوح شديد ، لسقوط و/ أو عدم تحقيق القيم البورجوازية الأساسية ، وهى قيم لا تسقط ، لأنها غير مجدية فى ذاتها ، ولكن لأن الروابط الأسرية وحركة المجتمع والبحث عن الأمن والصحبة الذكورية ، بل والقيم الدينية ، كلها تتصل أو ترتبط بحاجة الإنسانية جمعاء لروح الجماعة والحب والاحترام والتكاتف والتعاطف . إذن يبيِّن كوبولا أن المؤسسات الاجتماعية ، ممثلةً فى العائلة الأصل ، وأسرة المافيا ، والجماعة العرقية والكنيسة التى استند إليها آل كورليونز للترويج

لتلك المبادئ الزائلة ، والدفاع عنها أمام قوى الرأسمالية الغاشمة وغير العقلانية ، يبيّن أن الهدف الأسمى من تلك المؤسسات ، هو الربح ليس إلاّ ، دون النظر إلى حاجات البشر .

فكوبولا يستطيع أن يبنى أربعة مستويات من الائتلاف الاجتماعى ، ممثلة فى : العائلة الأصل ، وأسرة المافيا ، والجماعة العرقية ، والكنيسة الكاثولوكية ، إلا أنه يدمّرها جميعًا فى النهاية . فمن خلال تقابل دقيق يوضح أن كلاً منها تحاول دون جدوى أن تخلق مجتمعًا مثاليًا ، وفى كل الأحوال فإن حاجات مجتمع الأعمال تدمّر أية مظاهر اجتماعية ، يمكن أن تتمخض عن تلك المؤسسات . والحقيقة أن ما يدمّر مجموعة الأسر تلك ما هو إلا نفس الجهد الذى يسعى إلى الحفاظ عليها ومساندتها ، ولكن بعد أن أفسدته الأفكار الرأسمالية وقضت عليه .

من هنا فإن فيلم "الأب الروحى : ٢ " يستقى أهميته من مستوى العلاقات الإنسانية ، والتى حتمًا تقوّضها المبادئ الرأسمالية فى أحسن حالاتها ، طبقًا لما يراه ماركس . وهكذا فكلما سعى المجتمع البورجوازى حثيثًا لتحقيق المبادئ التى وضعها لنفسه ، كلما أثبت أنها قوة أكثر شراسة تدمّر نفسها . وهذا التناقض يتضح جليًا فى أفلام العصابات الأمريكية كالتى تمثل صورة مصغرة للرأسمالية الأمريكية » .

[چون هِس ، " الأب الروحى : صفقة لم يستطع كوبولا أن يرفضها " ، جمب كتّ ، ٧ (١٩٧٥) ، ص ١١] .

ولعل أى نتاج أو إبداع ثقافى فى الكتابة النقدية المتناغمة مع الأيديولوچيا يحمل بين ثناياه ، إن ظاهريًا أو ضمنيًا ، أفكارًا عن كينونة العالم وعن تصوُّر الناس له ، بل وعن رؤية البشر لبعضهم البعض . فالأزياء التى ترتديها تعبّر عن القيم الاجتماعية ، تمامًا مثل الأفلام التى نجدها تنطوى على قيم اجتماعية أيضًا . وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع

قيم فيلم بعينه فالنقطة الأساسية بالنسبة للناقد الأيديولوچى هى أن تلك الأفلام ليست رؤًى بريئة للعالم ، وأن القيم الاجتماعية والشخصية والتى تبدو طبيعية فيها هى فى حاجة إلى التحليل المضمونى . والنقد الجيد لهذه النوعية من الأفلام عادة ما يتجنّب أساليب الدعاية الفجة فى فيلم مثل « البريهات الخضراء » (١٩٦٨) ويتفحص ، بدلاً من ذلك ، المعالجات الأكثر مهارة ومشقّة ، فى فيلم مثل « شروط المحبة » (١٩٨٣) والذى لايقدّم النساء فى تلك الصورة المشرقة التى توحى بها بداية الفيلم .. (لاحظ أنه فى هذه النوعية من التحليلات يجب ألاّ تقبل نوايا أو ادعاءات المخرج على أنها المضامين التى ينطوى عليها الفيلم نفسه .) . وأفضل النماذج للنقد الأيديولوچى تحاول ألاّ تحدّد نفسها بمضمون الفيلم ، فبدلاً من ذلك يسعى النقد الأيديولوچى ، الأكثر حرفيةً ، إلى الربط بين قضايا الشخصيات والحبكة الروائية ، والجوانب الأكثر تعقيدًا مثل شكل السرد السينمائى أو موقع الكاميرا بالنسبة لأبطال الفيلم ، كأن يحاول الناقد الإيديولوچى ، مثلاً ، أن يفسِّر الفلسفة الأيديولوچية المقصودة فى فيلم عن الحرب ، نشاهد فيه جيوش الأعداء فى مجموعات كبيرة ، أو تصوِّر الكاميرا الجنود وكأنهم متشابهون تمامًا .

حَاول بهذه الطريقة أن تشرع فى تحديد الرسالة أوالرسالات التى يهدف الفيلم إلى توصيلها عن عالمه ، وبالتالى عن عالمنا نحن . فما الذى يقوله ظاهريًا ؟ وما الذى يقوله ضمنيًا ؟ ما الذى يقترحه بشأن علاقة الفرد بالآخر ، أو كيفية ارتباط الناس ببعضهم البعض ؟ هل للفردية مكان ؟ وماذا عن الأسرة ؟ وهل الرسالة بشأن تلك القيم مباشرة ، وواضحة ؟ وهل تتبدّى تلك المبادئ طبيعية ؟ إن كان كذلك ، فلمَ ؟ وهل يتحدّى الفيلم قناعات الجمهور أو يؤيدها ؟ ولماذا ؟ وكيف تضافرت عناصر الفيلم وأسلوبه الفنى لإمتاع المشاهدين ؟

ومن الضرورى أن نتذكّر أن هذا مجرد انتقاء لأسلوب بين عديد من الأساليب التى يمكن استخدامها فى الكتابة عن الأفلام ، وعندما تواصل القراءة والكتابة أكثر فأكثر عن الأفلام ، فإن ثمة أساليب أخرى سوف تتضحّ لك . وغالبًا ما تتداخل هذه الأساليب أيضًا إذ يمكنك أن تستخدمها بدرجات متفاوتة طبقًا لما نود مناقشته فى الأفلام التى يكتب عنها .. فالكتابة عن فيلم للمخرج يان كيدر قد تتطلّب من الناقد الحديث معلومات عن مكانة كيدر كمؤلف سينمائى ، وعن موضعه بالنسبة للسينما التشيكية والأمريكية ،

وعن كل من الملامح التاريخية والشكلية لأفلامه (علمًا بأن كتابة مقالة مختصرة أو متوسطة الحجم قد لا تسمح بكل هذا) . وبالتالى ينبغى ألاّ يقتصر نقدك على اتجاه معين ، كما لا ينبغى أن تتردد فى توظيف أى طرق أخرى للكتابة عن الفيلم ، غير أن معرفتك وإلمامك بتلك الاتجاهات ووعيك وإدراكك بوقت استخدامها ، قد تكون له قيمة عظيمة للغاية ، فى تنظيم أفكارك ، وتسليط الضوء على كتابتك . والأمر الأكثر أهمية من كل هذا ، هو تعرفك على اتجاهات مغايرة لفحص الأفلام والكتابة عنها فسوف يساعد هذا على اختيار أية طريقة ، أو طرائق ، تتوافق واهتماماتك وأهدافك المرجوة من الكتابة النقدية .

• الفصل الخامس •

أسلوب وبنية الكتابة

تمهـــيد :

لعل أكثر الأمور إغراءً ، بل أكثرها شيوعًا فى مجال كتابة النقد السينمائى ، يتمثّل فى خطر تناولك للعمل المعنىّ بالدراسة ، كما لو كنت موجودًا فى دار العرض . فوصف وتحليل ما شاهدته على أنه مجرد موضوع ناجح عن حديث عارض ، أو مشاهدة قبلية لزميل دراسة أو صديق ، لن يسفر عن كتابة مقطوعةٍ نقدية ذات تأثير وقيمةٍ خاصيْن . فالكتابة المؤثرة فى أى موضوع يدعمها أسلوب متأنٍ ، إذ لا ينبغى أن تشتت انتباهك متعة تجربة المشاهدة ؛ فيبعدك ذلك عن الاهتمام والاستعداد اللازمين لتأليف مقالتك النقدية .

وإذا تناول مشاهد فيلمًا ما ، من خلال الاتجاهات المختلفة والاصطلاحات النقدية التى تمت مناقشتها فى الفصول السابقة ، فإن كتابة المقالة الفعلية - سواء باستخدام القلم أو الطابعة - من الممكن أن تصير أكثر يُسرًا ، فإذا أخذ الناقد هذه الخطوة الأساسية بشكلٍ منظّم ، فإنه حتمًا سيضع حدًا لبعض من القلق الناجم عن ضرورة إيجاد أفكار وآراء لطرحها .

وفى فيلمه " يوم بليلة " (١٩٧٣) ، يعلّق المخرج تروفو على الهوة الحتمية التى توجد بين المفهوم الأسمى للفيلم وبين سبل إخراجه على الشاشة ، مما ينطبق بالضرورة أيضًا على عملية كتابة النقد السينمائى . ففى الحالتين كلتيهما ينطوى التعبير النهائى عن أفكارنا ، على مدى توافق تصوّراتنا والعمل السينمائى ، إذ سوف يؤدى ذلك إلى تغيير بل وتعديل وجهات نظرنا الأصلية ، فيما يتعلق بالأفلام طبقًا لما يوحى به تروفو فى فيلمه . ولعل هذا يعنى - وقبل أى شىء آخر - أن الأدوات المستخدمة فى وضع تلك

التصورات حيّز التنفيذ – وهى أصول الكتابة الإبداعية – يجب التعامل معها بنفس الاهتمام الذى يحرص عليه الكاتب، لتوضيح نفس التصورات. فكلنا نشاهد أفلامًا تقوم على فكرة بارعة ولكنها تفشل بسبب ضعف تقنيتها. ومن ثمّ ينبغى على النقاد ألاّ يرتكبوا نفس الخطأ.

إن دوّنت ملاحظاتك بشكل جيد، تكون قد قطعت بذلك شوطًا طويلاً فى المرحلة الأولية التى تُعرف بمرحلة **ما قبل الكتابة**، ثم تأتى بعد ذلك أهم مرحلة على الإطلاق، ألا وهى **التركيز الشديد على موضوع بعينه**، مما يتيح لك أن تتعامل مع الفيلم أو الأفلام من زاوية عملية وصحيحة. كما يتيح لك ذلك أيضًا القيام بتحليل واف وشامل، فى عدد قليل من الصفحات، والانطلاق فى نفس الوقت لمناطق فنية تثير اهتمام القارئ. حتى وإن كلّفك معلّمك بموضوعٍ عام، فسوف يتعيّن عليك إعادة التفكير فيه بطريقة شخصية وأكثر وضوحًا. فمناقشة موضوع العنصرية مثلاً فى فيلم جريفيث "ميلاد أمة" قد تكون أكبر فى أهميتها من أن تكتب فى بحث من عشر صفحات. وبالعكس قد تكون مقالة تركّز على جزئية ثانوية فى الفيلم، مثل استخدام الوجه الأسود، أكبر فى حجمها من أهمية تلك الجزئية إن لم يتم تناولها تناولاً جيدًا طوال البحث.

ويعتمد كل من مجال البحث وأهميته فى مقالتك، بشكل كبير، على الجمهور الذى تتوقع أن يشاهد الفيلم. فالجمهور ذو الوعى السينمائى لن يهتم بالحبكة أو معرفة أن "جريفيث" كان مخرجًا "أمريكيًا". فبمجرّد أن يحدّد الكاتب جمهوره، تتشكّل حدود مقالته أيضًا ويُعدُّ هذا بكل المقاييس من أهم خطوات كتابة النقد السينمائى، حيث إن معظم ما تقوله وتراه (لاسيّما فى المشاهدة الثانية)، تسترشد فيه بنفس المعايير.

وثمة هدف جوهرى آخر لتلك المرحلة الأساسية الأولية من الكتابة، وهو تلخيص الموضوع وتحديد نقاطه وإن كان كثير من النقاد السينمائيين لا يأبهون بإيجاز مواضيعهم لأنهم يجدون فى ذلك جهدًا إضافيًا، فى الوقت الذى تجد فيه مجموعة كبيرة أخرى منهم فى كتابة نقاط الموضوع الأساسية، فائدة كبيرة، بل وترى أنها ضرورة حتمية، خصوصًا مع الأفلام ذات الطبيعة العابرة. وفى أحسن الأحوال يُجمِل الكاتب النقاط الأساسية أثناء تنظيم الملاحظات وترتيبها فى وجهة نظر سليمة للفيلم. وقد تأخذ هذه الملاحظات أى شكلٍ، فقد تكون عبارة عن سلسلة من النقاط الأساسية أو خطة تمهيدية لفكرة منظمة ومقسمة إلى أجزاء ذات عناوين رئيسية وأخرى فرعية.

والمخطّطات التمهيدية لها قيمتها الحقيقية ، لاسيما فى الإعداد لمنطقية الأفكار . فالخطة المحسوبة جيدًا تكون قيّمة جدًا لدى مشاهدة الفيلم للمرة الثانية أو الثالثة ، لأنها تصير بمنزلة " محدِّد الرؤية " يُمكّن الفرد من رؤية التفاصيل الفنية التى تكون قد فاتته لدى مشاهدته الفيلم للمرة الأولى .

وفيما يلى مخطط تمهيدى موجز لطالب أعدّه لورقةٍ بحثية ، كتبها عن فيلم جون سايلز « أخ من كوكب آخر » (١٩٨٤) :

سورينز

أخوة وغرباء

فى فيلم « أخ من كوكب آخر » للمخرج جون سايلز

١ – هذا فيلم من أفلام الخيال العلمى ، ولكنه يرتكز على العنصرية فى المقام الأول .

٢ – يستخدم الفيلم تنويعة من المواضيع والتقنيات المأخوذة من أفلام الخيال العلمى :

أ) بعض المواضيع .

ب) التقنيات والأسلوب .

٣ – مشكلات الإحساس بالغربة نتيجة البعد عن الكوكب تُماثل مشكلات الأقلية العنصرية :

أ) المظهر .

ب) اللغة .

جـ) الضرر .

٤ – الفيلم – فى التحليل النهائى – يتجاوز مسألة العنصرية :

فهو عن كون الإنسان " غريبًا " وعن الأمل فى أن كل " الغرباء " يمكنهم أن يتحدّوا " كأخوة " .

أ) غرباء ومقهورون آخرون فى الفيلم .

لدى الانتهاء فعليًا من كتابة المقالة ، قد يبعد موضوعها نسبيًا عن هذا المخطط التمهيدى ، ولكن من المؤكد أنها سوف تصير أكثر تحديدًا ووضوحًا . وفى كل الأحوال ، أيًا كان المخطط فهو الأساس الذى نبنى عليه أفكارًا أكثر تعقيدًا .

الكلمات الصائبة

اللغة الدلالية :

تنطوى عملية كتابة المقال الفعلية على عدد من الخطوط العريضة ، وهى أساسية لعملية الكتابة ذاتها بكافة أشكالها ، وبالتالى يتعيّن التدريب عليها والاستعانة بها . وحيث إن الناقد السينمائى يُعيد اكتشاف الفيلم وتشكيل منظور له من خلال لغة توظف الكلمات الصائبة والدقيقة فدلالية اللغة هى أهم ما تتسّم به الأفلام ، لاسيما وأن القارئ يعتمد اعتمادًا أساسيًا على تخيّل مشهد أو سلسلة من المشاهد ، كما أن الدقة التى يصف بها الناقد ما يراه ، غالبًا ما تكون أكثر الطرق إقناعًا وتأثيرًا لشرح وجهة نظره . فبعد مشاهدة سلسلة من المشاهد المثيرة من فيلم " فاتا مورجانا " (١٩٧٠) للمخرج ڤيرنر هيرتزوج ، قد يتسّرع ناقد قليل الخبرة ، فيكتب ملاحظًا كيف أن الفيلم يحتوى على " لقطات غريبة ، ذات حوار جنونى ، وشخصيات شاذة " . غير أن الناقد المحنّك الذى يجىء بمثل الملاحظات النقدية التالية ، فإنه يبعث بالحياة من جديد فى المشاهد المرئية ، باستخدام الاصطلاحات الحية الدالة فى تعليقه عليها :

> قد تكون مثل تلك المشاهد القوية صورة مرعبة للجحيم الدنيوى : ضارب الدّف المتعب ، وعازفة البيانو رثة الثياب ، فوق خشبة المسرح الصغير فى الماخور ، وهما يعزفان مقطوعة عزفاها آلاف المرات ، دون أدنى شعور ، وبلا نهاية ودون تناغم "فى العصر الذهبى يعيش الزوج وزوجته فى وئام " يقول المعلّق . . بينما يتم تصويرهما وجهًا لوجه ، بكل القسوة المشفقة الصادرة عن مخرج إنسانى أخذ على عاتقه أن يبرز كل شىء . وبنهاية المقطوعة يمكث العازفان بلا حركة تذكر . وليس ثمة تصفيق أو تحية .

[إيموس فوجل ، " عند رؤية سراب " ، فى مجلة " التعليق على الأفلام " عدد ١ مج ١٧ (١٩٨١) ، ص ص ٧٦ – ٧٨ .]

الدلالة والإيحاء :

تعُد الدلالات والإيحاءات بمنزلة الأدوات البلاغية الأخرى ، التى يمكن استخدامها بشكل مؤثّر أو بشكل أقل تأثيرًا ، كما يتراءى للناقد . والدلالة ببساطة هى المعنى المعجمى للكلمة ، ومن ثم فكلمتا « فيلم » و « صور متحركة ناطقة » ، لهما نفس الدلالة ، فإن كنت تعنى مجموعة من المشاهد المتتابعة ، فلا تقل « لقطة » ، وإن كنت تقصد «الأسلوب الهوليودى » فلا تقل « الأسلوب الكلاسيكى » ، ذلك لأن الكلاسيكية هنا قد تشير إلى الاتجاه الأمريكى الهيوليوودى والأوروبى على حد سواء . إذن كن دقيقًا وقُل ما تعنى بالضبط ، وتجنب أيضًا الكلمات ضعيفة الدلالة مثل « شىء » أو « سمة » .

أما الإيحاء من الناحية الأخرى فهو يشير إلى ما يصاحب الكلمات التى نستخدمها من معانىَ ضمنيةٍ : فلفظة « فيلم » مثلاً لها إيحاءات ذهنية معقدة ، بينما " الصور المتحركة " لها إيحاءاتها المصاحبة لعمليتى الفرجة والمتعة ، وبنفس الطريقة فإن اصطلاحى " هوليوودى " و " كلاسيكى " يحملان عددًا من الإيحاءات التى يجب على الناقد أن يكون على درايةٍ تامة بها عند استخدام أى منهما (كالإيحاءات الاقتصادية المصاحبة لعمليتى الإنتاج وتحديد مكان العرض السينمائى مثالاً) . ولقد حذّر ماك سينت ، وهو مؤسس فرقة رجال الشرطة باستديوهات كيستون ، حَذّر ذات مرّة من اللغة النقدية غير الدقيقة ، عندما قال بأن هناك "أعجوبة أو معجزة " فى أفلامه التى « لايمكن أن تشرح معانيها أية تركيبات نحوية ثرية » .

النبرة :

قد تتنوّع نبرة المقالة النقدية فتصير تهكمّية من قِبَل كُتّاب العروض الصحفية تارةً ، أو تعليمية جادة من قبل بعض منظّرى السينما تارة أخرى . وحيث إن النبرة هى محصلة الكلمات التى تستخدمها والطرائق التى توظّفها من خلالها ، فإن كل مقالة تكوّن فى التحليل النهائى نبرةً ما ، تعبّر عن لسان حال الناقد . أهم ما فى الأمر أن تكون على

دراية بالنبرة التى تستخدمها عند عرض وجهة نظرك . من المؤكد أن بعض النبرات أقل تواؤمًا من غيرها ، فالتهكم وخفة الظل أو الغضب ، من بين أقل النبرات تأثيرًا ، لاسيّما إذا أردت أن تطرح فكرةً جديدةً ومقنعة . ومن ثم فإن المقالة التى تبدأ بعبارة مثل : " تلك التى تُدعى سينما الفن " لا يمكن بأى حال أن تجتذب الجمهور العادى " توحى فى الحال بأن كاتبها متحامل على فن السينما ، مما لا يؤهله لإصدار أحكام متّزنة . إذ يمكن طرح نفس الفكرة ، ولكن بنبرة أكثر حِرَفية عند القول بأن " مشكلة سينما الفن تكمن فى أنها تُغرِّب جمهورًا اعتاد على الأفلام ذات القصص الواضحة " ومن هنا فإن الناقد السينمائى يتعيّن عليه أن يحقق توازنًا ما بين النبرة العادية ، وتلك ذات المغزى ؛ ذلك لأن طبيعة هذا التوازن سوف تعتمد عليك وعلى موضوع مقالتك ، فالابتذال لن يصلح ولن تفيد العبارات الطنانة الفارغة التى قد تستهويك . فالناقد الذى يدرك أهمية النبرة يمكنه أن يتبنّى واحدةً خاصةً به فى مقالته ، دون أن يغيِّرها من جملة إلى جملة ، أو من فقرة إلى أخرى .

وأخيرًا ، حذار من استخدام علامات التنصيص حول الكلمات ، لتصنيع نبرة تهكمية " حاذقة " وغير مباشرة . فإن كنت تعنى القول بأن إحدى الشخصيات لها ميول السيطرة والهيمنة فلا تصفها بأنها مجرد " شخصية متحررة تمامًا " ، إذ لن تجدى علامات التنصيص شيئًا ، فهى لا تقول أى شىء ، بل – على العكس – قد تؤثّر سلبًا على المعنى الذى تقصده .

التكرارات والكليشيهات اللفظية :

لعل إحدى الصعوبات الشائعة لدى استخدام الكلام تكمن فى محاولة جعل المفردات متغيرة ومتنوعة دومًا . والنقاد ذوو الخبرة الطويلة غالبًا ما يعتمدون على تكرار كلمات معينة ذات مغزى مقصود للتأكيد على أفكارهم واسترسال آرائهم . غير أن التكرار الذى يتم دون حساب قد يجعل الأسلوب ركيكًا . فالإشارة مثلاً إلى " المخرج " طول الوقت قد تستفز القارئ لمقالة نقدية قصيرة . ويمكن تصويب مثل هذا التكرار بسهولة باستبدال كلمة المخرج باسم علَم مثل «روميرو» أو باستخدام ضمير مثل «هو» . ومن هنا فإذا وجدت نفسك حبيس تكرار غير ضرورى فعليك بتنويع عباراتك ، ولكن لا تفرض التغيير عنوةً باستخدام مرادفات لا تناسب أسلوبك .

ولعل الرغبة فى الاعتماد على كليشيهات عادية ، تمثّل وجهًا آخر لنفس المشكلة : بمعنى إيجاد استخدام سريع غير مدروس للغة بغرض التعبير بدقة عن موضوع ما . فالعبارات الدارجة ، ووسائل التعبير المألوفة ، التى غالبًا ما تقرأها فى عروض الأفلام النقدية ما هى إلا استخدام فج للكليشيهات اللفظية ، فهى تبيّن عدم دقة الاصطلاحات المستخدمة مثل « قنبلة الموسم » أو « فيلم لكل الناس » .

فى المقتطف التالى يوظّف روبين وود عدة تعبيرات سمعناها جميعًا من قبل « أمر مطروح للنقاش » أو « مما يدعو للأسف أن .. » ، ثم يعرض وجهة نظره ، من خلال تكرار كلمات مثل « الطاقة الإبداعية » و « الأمر المضحك » و « الفنان » و « العنف» إلا أن " وود " هنا يوضح بجلاء ، كيف أن التعبيرات العادية يمكنها أن تسهم فى خلق نغمة هادئة ، وكيف أن تكرار كلمة ما قد يؤدى أحيانًا إلى اختلافات جوهرية فى الفكر :

> « إن قيمة عمل سام بيكنباه لم تزل شديدة الأهمية وإن لم تكن كذلك فى حدّتها . فالفن الذى يعبر عن كثير من الطاقات البشرية والعواطف والالتزام بالدوافع الفردية يتطلب – على الأقل – بعض الاهتمام . فبصرف النظر عن رأى المشاهد فى فيلمىّ " العنقود البرى " (١٩٦٩) و " كلاب من قش " (١٩٧١) فإن لهما من الصدق والقوة ما يجعلهما يكشفان عن فنان لا يخشى السخرية ، وهؤلاء الذين لا يجدون بينهما شيئًا آخر غير السخرية حتمًا يحرمون أنفسهم من التعرّف على طاقات الإبداع فى الفيلمين . وفى نفس الوقت نستطيع التعليق فى البداية بالقول بأنه لأمر يدعو للأسف : أن أفضل بل أرق أفلام المخرج لم تصل تمامًا فى أعين المشاهدين والنقاد للهدف المنشود للوقوف أمام مشاهد العنف – العنف الذى يُعّد بكل تأكيد عنصرًا أساسيًا فى شخصية المخرج السينمائية وإن لم تمثل كل عناصر تلك الشخصية » .
>
> **[سام بيكنباه ، «السينما : معجم نقدى» ، مج (٢) ، طبعة ريتشارد رود ، لندن ، مارتن سيكرد ووبيرج ، ١٩٨٠ ، ص ص ٧٧١ – ٧٧٢ .]**

العبارات المؤثرة

الإيجاز :

إن أية جملة تحتاج إلى مكونين أساسيّين : فعل مستقل وفاعل مستقل . فبدون أى منهما ، لن تصبح الجملة كاملةً أو ذات معنى فى معظم الأحيان ، فإن هذا النوع من الأخطاء غالبًا ما يكون أول الإيحاءات ، التى تدلّل على أن الطالب ليس على دراية كافية بالقواعد النحوية أو بتراكيب أو بنى الجُمل . وفيما عدا هذا المطلب الأساس فالكاتب ينبغى أن يكون لديه هدفان أسلوبيان مهمان ، وهما أن يكون موجزًا وشائقًا فى نفس الوقت . ومعنى الإيجاز هنا أن تقول كل ما تريد بدقّةٍ ، وباستبعاد كافة الكلمات والتعبيرات التى لن تضيف أية معلومات تخدم هدفًا أسلوبيًا .

ولعل كثيرًا من الكتاب قد لا تسعفه الكلمات ، ومن ثم يعجزون عن الإتيان بجملٍ تعبر عن أفكارهم بدقة . فى هذه الحالة يتعيّن الرجوع إلى ملخص ما، تحاول من خلاله التحدّث بأفكارهم فى أسلوب ذى صور محدّدةٍ وتسلسل منطقى ، فقد يساعد ذلك على تدفّق الجمل من جديد . ولكن المشكلة العكسية مزعجة أيضًا ، فأحيانًا يفقد الكاتب الذى تلفّظ بكلماته بشكل غير منظم معنى عباراته فى أثناء تلك العملية . فالعين الواعية بأصول النقد ، سوف تلاحظ أن مثل هذه العبارة التالية طويلة نسبيًا :

> « هناك مشاهد كثيرة صعبة وضرورية فى فيلم لينا ڤيرتموللر هذا ، " الاجتياح " (١٩٧٥) ، وهى مشاهد تعطى الفيلم سمة أوبرالية » .

عند الاختصار والإيجاز فإن الناقد يراجع تلك الجملة فتصبح هكذا :

> « لعل فيلم لينا ڤيرتموللر " الاجتياح " أوبرالى فى المقام الأول » .

مثل هذه الصياغة يمكن تحقيقها عند عدم الانسياق وراء أجزاء الكلام التى لا ضرورة لها، وكذا التركيبات الكلامية مثل « هناك » ، والأمثلة التى يمكن تصويبها من المبنى للمجهول ، (كأن نقول « بليك ادواردز أخرج فيلم " النمر الأحمر " عام ١٩٦٤ ، بدلاً من » فيلم " النمر الأحمر " قد أُخرج من قبل بليك إدواردز » ، أو مجرد

الكلمات التى يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك فى سياق المعنى . وبالنظر إلى القطعة التالية ، يتوجّب على الناقد النابه أن يدرك الإطالة غير الضرورية فى عباراتها :

« رغم دورها المحورى والمهم تمامًا فى أسلوب تعامل الفيلم مع جمهور المشاهدين ، فإن إحدى مناطق الدراسة فى الفيلم ، التى تُعدُّ أكثرها إهمالاً ، إذ يتغاضى عنها النقاد ، تتمحور فى كيفية إثبات أنها مصدر التَنَوّع والاختلاف المستساغين ، فيما يتعلق بطريقة استخدام الحوار السينمائى وكيف أن وظائفه تغيرت بسرعة عبر التاريخ ، وبشكل درامى من مخرج إلى آخر » .

بدون التضحية بأية معلومات ، فإن النسخة الأفضل والأصوب تكون على النحو التالى :

رغم الدور الرئيسى للحوار السينمائى ، فإن معظم الدراسات التى أجريت تغاضت عن تطوره فى الأفلام واستخدامه من قبل المخرجين المختلفين .

بنيات الجمل المتفاوتة :

إن الأسلوب الشائق يتطلب أكثر من مجرد الكتابة عن موضوع شائق . إنه يستلزم منهجًا لتقديم الأفكار فى جمل تتصل مباشرة بالمادة المتاحة ، بل وتؤكد عليها بأفضل طريقة ممكنة . ولعل الاستحواذ على اهتمام القارئ الهدف الأسمى دومًا لأى كاتب – يستلزم جملاً تقدّم التحليل فى أكثر أشكاله تأثيرًا ، هناك النقاد الذين ينطلقون مباشرة ، فتأتى رؤاهم التى يقدمونها بشكل طبيعى وبتؤدة ، فى صورة مفعمة بالحياة . ولكن معظمنا يميل نحو التقيّد بأمور أسلوبية ، نجد أكثرها شيوعًا فى سلسلة الجمل المتأنقة البسيطة ، التى تزخر بها مقالات الطلاب . للتخلّص من بعض من هذه الأمور عليك بمراعاة عدة استراتيجيات أسلوبية كى تجعل الجمل التى تستخدمها أكثر مرونةً وأشد تأكيدًا على الموضوع .

ولعل التوازى والتناسق والترابط ، ثلاث استراتيجيات مهمة هنا . فالتوازى يجذب الانتباه نحو العلاقات بين حقيقتين أو فكرتين أو أكثر ، بل والتعادل بينهما ، تمامًا

مثلما يقول ناقد بأن « أفلام هوليود لها ثلاثة أغراض : التسلية وصنع الثروة والترويج لأسلوب حياة » .

والتناسق يربط جملتين متصلتين بأداة ربط ، مما ينتج عنه جملة مركبة وتنويع إيقاعى فى أشكال الجمل ؛ مثلما يلاحظ ناقد آخر : « إن أفلام هوليود من المفروض أنها تسلى فى المقام الأول ، وتدّر الأرباح الكثيرة ، ولكنها ، وهذا أمر أقل وضوحًا ، تهدف إلى الدعاية لأسلوب حياة » .

أما الترابط فيجمع نقطتين أو جملتين أو أكثر فى جملة معقدة واحدة ، تعيد توزيع تلك الأفكار لتقلّل من التأكيد على بعض النقاط وتركزّ على بعض آخر ، كأن يقول ناقد ثالث : « رغم أن أفلام هوليود تهدف إلى التسلية والترويج لأسلوب حياة ، فإن وظيفتها الأساسية هى صنع الثروة » .

فى الفقرة التالية يلاحظ أن كاتبها تعثر فى جمل ذات بنيات متقطعة وركيكة :

> « يعدُّ إنجمار برجمان المخرج السويدى الأول . وقد كان نشيطًا فى مجالىْ السينما والمسرح منذ عام ١٩٤٤ . ربما كان أشهر أفلامه « الختم السابع » ١٩٥٦ ، وهو فيلم يصوِّر هموم برجمان الدينية والاجتماعية . أما أكثر أفلامه تعقيدًا من زاوية المشاهدة هو فيلم " شخصية " ١٩٦٨ ، وهو يكشف عن تلك الهموم وارتباطها خصيصًا بالصور والشخصيات وصناعة السينما » .

عند مراجعة هذه الجمل بدقة ، يستطيع الناقد أن ينقل أفكاره بشكل أكثر عمقًا وتأثيرًا ، وباختصار ، من خلال التوازى والتناسق والترابط ، عندما يقول :

> « نظرًا لنشاطه الملحوظ فى مجالى السينما والمسرح منذ ١٩٤٤ يعد انجمار برجمان المخرج السويدى الأول . وعلى الرغم من أن "الختم السابع " أكثر أفلامه شهرة ، فإن أكثرها تعقيدًا من ناحية الصورة فيلم " شخصية " ، فبينما يصور الأول هموم برجمان الدينية والاجتماعية ، يتناول الثانى تلك الأمور فيما يتصل باللقطات والشخصيات وفن السينما » .

عند جعل تلك الجمل أقصر مما كانت عليه ، فإن الناقد جعلها أيضا تؤكّد على أفكاره ، ففى الجملة الأولى يبرز معلومة أقل أهمية عن ماضى برجمان ، وفى الثانية يصوغ عبارات متوازية تقارن بين الفيلمين وترفع من شأن فيلم « الختم السابع » الذى يتمتع بأهمية كبيرة . والجمل الأصلية كان يمكن إعادة بنائها بطرق مختلفة كثيرة ، فبناؤها يجب أن يحدده ما ينوى الناقد التأكيد عليه وليس فقط مجرد استخدامها بحرص .

وكثير من هذه التحسينات التى يتم إدخالها على أسلوب الكتابة لا تتأتى للوهلة الأولى فى أولى المحاولات ، فعندما تشرع فى صياغة النسخة الأولى من مقالتك مستخدمًا الملاحظات والانطباعات ، قد يكون أفضل شىء ألا تجهد نفسك فى البحث عن الكلمة الأكثر دقة أو أقصر العبارات ، فى هذه المرحلة يكون هدفك أن تحدد الأفكار وتسجلها على الورق بأسرع ما يمكن وبأكمل وجه فى حدود المتاح . أما تصويب وصقل الجمل فعادة ما يجىء عند مراجعة النسخة الأولية إذ يتوجب عليك حينئذ أن تكون حساسًا بشكل خاص لتعرف كيف يمكن تجويد وتعديل كتابتك النقدية .

الفقرات المترابطة

وحدة الموضوع وترابطه :

إن العناصر التى تكوّن المشهد فى الفيلم السينمائى من ممثلين وقطع ديكور .. إلخ تصير جزءًا من اللقطة التى تتطور مع لقطات أخرى كثيرة ، لتصير مشهدًا ثم تتابعًا أو مجموعة من اللقطات تصير بدورها لدى ترابطها رواية سينمائية .. من هنا يجب أن يكون تطور المقالة النقدية على خط مواز لتلك العملية التدرجيّة ولكن منطق الكتابة – بطبيعة الحال – لا يتبع أبدًا ذلك التخطيط الدقيق ، ومع ذلك فكما يؤدى الاستخدام الدقيق والحاذق للكلمات إلى تكوين جمل مفعمة بالحياة ، فإن الجمل محكمة البناء تصير أيضاً جزءًا من فقرات متحدة ومترابطة .

ليس ثمة طول معين للفقرة الجيدة ، وليس ثمة عدد صحيح لفقرات مقالة بعينها ، فالمقالة ذات الخمسمائة كلمة تقع فى حوالى أربع أو خمس فقرات ، والفقرة الجيدة تحتوى دومًا على أربع أو خمس جمل على الأقل . ومع ذلك يجب أن يقوم عدد الفقرات وأطوالها النسبية على أفكار موضوعك . من الناحية المثالية ينطلق عدد الفقرات فى

المقالة مباشرة من ملخص شامل جيد التصوّر للموضوع . سواء كانت الفقرة فى جمل قليلة أو عدة جمل فإن الفكرة التى تربط بين أجزائها هى المفتاح .

مثل هذه الفكرة يجب أن تقدم بشكل واضح من البداية فى الجمل الأولى من كل فقرة والتى تحمل بين ثناياها موضوع المقالة . حاول أن تحدد مكان مثل هذه الجمل فى بداية الفقرة مادام أن هذا سوف يسمح لقارئك أن يتبع بسهولة قطار الأفكار فى الفقرة . وهناك أوقات عندما تأتى هذه الجمل بعد الجملة الافتتاحية للفقرة ولكن من النادر أن تصل الفقرة إلى نقطة فى المقالة تصير معها مثل هذه الجمل غير ضرورية . وعلى وجه العموم فإن مثل تلك الجمل التى تكشف عن الموضوع تدعم الفقرة وتعلن عن فكرتها الأساسية ، حتى وإن كانت تلك الفكرة تتكشف من خلال فكرتين أو ثلاث أو أكثر من ذلك . ولتلاحظ فى الفقرة التالية كيف أن الفكرة الأساسية (« رباطة جأش بطل أفلام الغرب الأمريكى ») تتضح فى الجملة الأولى ، ولتلاحظ أيضًا كيف أن المؤلف يخلق تحولاً هادئًا ، من الفقرة السابقة ، عن أفلام العصابات من خلال التقابل الذى جاء فى محله تمامًا :

> وبطل أفلام الغرب على النقيض ، شخصية رابطة الجأش ، فهو يشبه العصابات فى كونه وحيدًا ومكتئبًا بدرجة ما . ولكن اكتئابه يأتى من الإدراك البسيط بأن الحياة جادة بشكل لا يمكن تجنبه ، وليس من تقلب مزاجه. ووحدته عضوية بمعنى أنها ليست مفروضة عليه بحكم الظروف ولكن تنتمى إليه بحميمية وتشهد على كمال شخصيته. وفرد العصابات يتعين عليه أن يرفض الآخرين بعنف أو يقبلهم بعنف أيضًا . إذن الأمريكى القادم من الغرب ليس مرغمًا على البحث عن الحب ، لأنه ربما كان معدًا لقبوله ، ولكنه لا يطلب منه أكثر مما يمكن أن يعطيه ، ونراه دومًا فى مواقف لا يتوافق معها الحب . فإن كانت هناك امرأة يعشقها، فإنها عادة ما تكون عاجزة عن فهم دوافعه كما أنه يجد أمر شرح نفسه لها مستحيلاً ، لأن دوافعه تنتمى إلى العالم ومن ثم ليس ثمة حاجة للاعتراض عليها . [**روبرت وورشو "التجربة المباشرة" ، نيويورك، أثينيوم ، ١٩٧٥ ، ص ١٣٧**] .

هنا يصف الناقد بعضًا من السمات المميزة لشخصية بطل أفلام الغرب الأمريكى على حِدَة : نظرته للحياة ووحدته الفطرية ومشاعره عن الحب والعنف . كل من هذه السمات يمكن الإشارة إليها وهى تدعم الموضوع الأساسى « رباطة جأش » البطل . وتمامًا كما هو الحال فى معظم الفقرات الجيدة فإن هذه الخاصية تمثل بداية عامة وواضحة ، ثم تتحرك عبر نقاط بعينها لخاتمة مماثلة للبداية فى قوة تأثيرها ورصانتها .

والمثال التالى لتوظيف الفقرات له بنية أكثر تعقيدًا ، لاحظ استخدامه الموفق لأدوات الربط « بشكل أكثــر عمومية » و« ولكن » و« مع ذلك » وغيرها للوصل بين أجزاء الجمل ، الجمل المتفرقة ، بل والفقرات المتفرقة :

> من ناحية جودة الصوت كان الفيلم العادى فى منتصف الأربعينيات سواء فى هوليود أو فرنسا أو إنجلترا يمثل تطورًا ذا قيمة على الجهود الأصيلة التى تعود إلى أواخر العشرينيات . ومن ناحية أكثر عمومية ظلت أفلام الأربعينيات – مع ذلك – الوريث المباشر لتلك الأفلام المبكرة . لقد تحسنت كل خطوة فى تلك العملية من مكبرات الصوت إلى أجهزة التوليف ، ومن مضخمات الصوت إلى السماعات الكبيرة ، ومع ذلك فإن التسجيل البصرى الأساسى وتكنولوچيا التوليف ظلت على حالها بشكل أساس . وليس قبل اندلاع الحرب وبفضل تكنولوچيا زمن الحرب الألمانية إلى جانب ظروف أخرى ، حتى استطاعت صناعة تسجيل الصوت بشكل عام ، والتتابعات الموسيقية للأفلام بشكل خاص ، أن تأخذ قفزة كبيرة إلى الأمام لدى اكتمال تقنيات التسجيل المغناطيسى ومع ذلك فقد قابلت ثورة التسجيل المغناطيسى تلك ، تمامًا كما هو الحال بالنسبة لكل التطورات التقنية المهمة ، مقاومة اقتصادية فورية ، إذ لم يكن هناك شك فى أن التسجيل المغناطيسى كان أكثر يسرًا ، كما أنه استخدم أدوات أخف وأسهل فى الحركة ؛ ومن ثم فقد وفر كثيرًا فى التكلفة وجاء بنتائج أفضل بكثير . ومع ذلك لم تكن دور العرض مزودة بمعدات لتعرض الأفلام التى بدلت الموسيقا التقليدية بالشريط الممغنط . وكما عطلت هوليود مجىء

الصوت لسنوات ، فإنها عطلت وصول الصوت الجيد عدة عقود لأسباب اقتصادية . وطيلة نصف قرن من الزمان بعد توافر تقنية التسجيل المغناطيسى وعدد قليل من دور العرض (لاسيما مرتفعة الأسعار والتى تعرض فيلمًا للمرة الأولى وهى عديدة فى المدن الكبيرة) تم تزويدها بأجهزة الصوت الممغنط . وللغرابة استطاع المخرج السينمائى العادى الذى يستخدم أجهزة الصوت الحديثة أن يتمكن – وبشكل أفضل وأكثر تطورًا – من علاج الصوت متفوقًا بذلك على السينما فى البلاد المجاورة .

إلا أن أفلام هوليود كان بمقدورها استثمار التقنية الجديدة بطريقة أخرى ، فرغم أن المخرجين حول العالم ظلوا يستخدمون شريط الصوت الضوئى لنسخ التوزيع، فإنهم شرعوا فى وقت مبكر فى صنع كل تسجيلاتهم عن طريق شريط الصوت الممغنط (وكان ذلك بنهاية عام ١٩٧١ ، ففى نسبة ٧٥٪ من أفلام هوليود الأصلية بتسجيلاتها وموسيقاها وبمقطوعاتها الموسيقية كانت تتم دبلجة الصوت فيها على أجهزة تسجيل مغناطيسية ، حيث كان التسجيل الممغنط يفصل الصوت عن الصورة بمجرد الانتهاء من عرض المادة المسجلة . الآن يمكن تسجيل أى عدد من مصادر الصوت منفصلة أو خلطها أو إعادة خلطها دون الاعتماد على الصورة .. ومن ثم تبسيط إخراج الأصوات متعددة الطوابق بعد أن تم مزج الصوت بالصورة فى شاشات العرض الواسعة الجديدة .
[ريك ألتمان ، « تطور تكنولوجيا الصوت » ، « الصوت السينمائى : النظرية والتطبيق » ، الناشر اليزابيث فايس وجون بيلتون ، نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٨٥ ، ص ٤٨] .

هناك بعض الفقرات المعقدة نوعًا ما ، وجزئيًا ، لأن كمًّا كبيرًا من المعلومات تقدمه ، وجزئيًا لأن ثمة أكثر من فكرة واحدة تتفاعل ، فى الفقرة الأولى على وجه التحديد ، يناقش الكاتب فكرتين كما لو كانت كل منهما عملة ذات وجهين : فى الوجه الأول توجد

مظاهر التقدم التى تم إنجازها فى مجال الصوت حتى منتصف الأربعينيات وفترة ما بعد الحرب(وهذا معلن عنه فى الجملة الافتتاحية) . وعلى الوجه الآخر يوجد فشل هوليود فى تطبيق مظاهر التقدم تلك .

ويوازى المؤلف بين مظاهر التقدم، بل ويقابلها ببعضها البعض، بتتبع منطق تقدمها من فترة ما قبل الحرب حتى الوقت الحديث ويربط بينها من خلال تعبيرات التحويل الأساسية ، مثل « إلا أن » ، ولاحظ أيضًا كيف أن ذلك التقدم إلى الوراء وإلى الأمام ، تركز ببراعة فى منتصف الفقرة فى الجملة التى تبدأ « إذا لم يكن هناك شك . . » ، هذه الجملة لها بنية متمثلة بشقيها اللذين تفصل بينهما الفصلة المنقوطة ، حيث يمثل كل شق نسخة من الفكرة المزدوجة التى تعرضها الفقرة. كما أن التماسك والوضوح اللذين تنطوى عليهما الفقرة ، تدعمهما عدة تفاصيل ملموسة وحقائق تاريخية . (عند كتابة مقالات تحليلية أخرى قد لا تجد مثل هذه المعلومات ضرورية أو متاحة أو صائبة . ولكن حاول دومًا أن تدعم الفكرة وتبرهن عليها من خلال الجملة الافتتاحية ، باستخدام حقائق مجردة ، أو تفاصيل ملموسة من الفيلم الذى تتناوله بالتحليل) .

وأخيرًا تعرض المقطوعة تحولاً رشيقًا من الفقرة الأولى إلى الثانية تكشف عنه كلمتا « إلا أن » وعبارة « بطريقة أخرى » . تأكد من أن تحولك بين الجمل وبين الفقرات يؤدى إلى الوضوح والتماسك والسلامة فى مقالك . فاستخدام الكلمات أو العبارات على وجه التحديد بما يتلاءم وتلك الأغراض ، مثل « علاوة على ذلك » أو «فى حقيقة الأمر » ، تعد طريقة مناسبة لتحقيق الوحدة العضوية. أما الطريقة الأخرى فهى تكرار كلمات مهمة من نهاية الفقرة السابقة كما يفعل هذا الناقد عند ذكره « هوليود » و « التكنولوجيا » . هناك طرق أخرى بالطبع ، ولكن تأكد من أن قارئك يستطيع متابعة التحول المنطقى من فقرة إلى فقرة أخرى .

الفقرات التمهيدية

يعرف كثير منا – مثل وودى آلان فى فيلم « آنى هول » الذى يرفض أن يدخل دار العرض متأخرًا ولو لدقائق معدودة – ما للبداية من أهمية كبيرة . ورغم أن كثيرًا من أفلام هوليود سريعًا ما يتضح أنها تتناول قصصًا متواضعة بأساليب عادية ، فإن عَشر

الدقائق الأولى منها تخلب الألباب بمشاهدها الساحرة ، التى ربما لم تشاهدها من قبل .
إن البدايات مهمة جدًا لتقديم أى عمل ، مما يعنى أنه مهما صغر أو كبر حجم مقالك ، فإنك إذا ما وفقت فى فقرتك الأولى كان ذلك أهم ما يمكن أن يتمخض عنه المقال .

فالمقالة يجب أن تستهوى القارئ لاسيما إذا ما قدمت المعلومة أو طرحت الفكرة ، والفقرة الافتتاحية هى المكان الملائم لتحقيق ذلك فى المقام الأول ، فإذا ما بدأت مقالتك بسلسلة من البديهيات – كأن تقول مثلاً : أن فرانك كابرًا كان مخرجًا أمريكيًا ، وأن أفلامه كانت لها شعبيتها ، وما إلى ذلك من الملاحظات العادية والمعروفة مسبقًا : فإنك لن تستثير قارئك وتجعله يواصل القراءة حتى الصفحة التالية . حتى لو كان القارئ مضطرًا (مثل معلمك) إلى أن يفرغ من قراءة مقالة ذات بداية مملة ، فلابد وأن تخلق الفقرة الافتتاحية شيئًا من الترقب فى نفس القارئ . ذلك لأن الفقرة الأولى هى المكان المثالى حيث تعطى قارئك معنى واضحًا لما ينطوى عليه موضوعك ، وكيف تنوى أن تطوره ، أى باختصار أن تطرح نقطتك البحثية . حتى فى المقالات الطويلة ذات الأفكار الطموحة ، هذا التصور يعلن عنه دون مواربة كلوحة الإعلان وإن مثّل ذلك استفزازًا للقارئ :

> فى أواخر الثلاثينيات من القرن الماضى تغير النقاش العام حول هوليود . فقد استطاع رجال الدين فى المدن الصغيرة إثارة الناس بمناهضة الرذيلة التى تفشت على الشاشة الفضية ، وواصل القضاة والمصلحون هنا المناداة بأن الأفلام جعلت الشباب الطائش يرتكبون الجرائم . ولكن مخرجى الأفلام ، مع ذلك ، تطلع إليهم أساتذة الجامعات والمثقفون فى الدوائر الأدبية بكل احترام ، كما مدحتهم الصحف الرسمية والمجلات الفنية وحسدتهم على القوة العجيبة التى يمتلكونها والتى تؤهلهم للتعبير عن أساطير وأحلام أمريكا .
>
> **[روبرت سكلار ، « أمريكا التى صنعتها الأفلام : التاريخ الثقافى للأفلام الأمريكية » ، نيويورك ، مطبعة فنتيج ، ١٩٧٥ ، ص ١٩٥] .**

إن عنوان « صناعة الأساطير الحضارية : وولت ديزنى وفرانك كابرا » يلفت فى الحال انتباه كثير من القراء الذين يعرفون كلا الاسمين ، ولكنهم لا يضعونهما بالضرورة

على قدم المساواة . وكما هو الحال بالنسبة لكل البدايات الجيدة ، فإن الفقرة الافتتاحية لا تكتفى بمجرد إعادة طرح ذلك العنوان (« هذه المقالة سوف تناقش الأسطورة الحضارية فى أفلام وولت ديزنى وفرانك كابرا») . بدلاً من ذلك ، تقدم الفقرة موضوعها فى عدد من المفردات العامة والمحددة فى نفس الوقت ، فتبدأ أولاً بإشارة تاريخية معينة (أواخر الثلاثينيات) ، ثم تصف تحولاً تاريخياً معينًا فى المناظرة بين من ظنوا أن الأفلام تافهة ، ومن اعتقدوا بأنها تمثل وسيلة ثقافية مهمة ، ثم تنتقل الفقرة بتلك المناظرة فى الخلفية إلى موضوعها عن قوة تأثير أفلام (ديزنى) و (كابرا) فى صنع الأساطير .

لاحظ : سواء كونت عنوانًا قبل البدء فى كتابة الفقرة الأولى ، أو بعد الانتهاء من المسودة الأخيرة ، حاول دومًا أن تجعله مدخلاً كشفيًا ومشجعًا لفقرتك الأولى : شريطة أن يكون شاملاً بدرجة توحى بإطار موضوعك ومحددًا بدرجة تثير اهتمام القارئ ، فقد تكون « الأساطير الثقافية » عنواناً عامًا لا ينطبق على المثال السابق ، وقد يكون « وولت ديزنى و فرانك كابرا » عنوانًا مربكًا وغير واضح المعالم .

وبدهى فإن الفقرة الافتتاحية التى تتبع ذلك يجب أن تحدد ملامح موضوع الدراسة (وهو هنا : مخرجو الأفلام فى أواخر الثلاثينيات) والموضوع الذى يركز عليه الكاتب (وهو هنا : التاريخ والأسطورة الثقافية) . وغالبًا ما يكون هذا التركيز تحليلاً لفيلم معين أو لجزء من فيلم . هنا تستطيع أن تنظم هذه الفقرة بالانتقال من فرضية عامة إلى عبارة محدّدة تعبر عمّا ستسفر عنه فكرتك ، أو تستطيع ، كما هو الحال فى المثال السابق أن تنتقل من أمثلة محدّدة إلى موضوع أكثر عمومية (على ألا يكون بشكل مطلق) تطوّره مقالتك .

وتقديم اقتباس استفزازى أو صورة محددة يُعدّ إحدى وسائل شحن الفقرة الأولى . ولكن بصرف النظر عن الطريقة التى تستخدمها ، فإن هدفك يجب أن يكون مقنعًا لقارئك على الفور ، وأن يتوافر لديك شىء يستحق ذكره ، كرؤية يجب التعبير عنها أو ملاحظة قد يغفل القارئ عنها . وعلى الرغم من أن باقى مقالتك سوف يتطور ، ويمتد من خلال هذه الفرضيات الأولية ، يتعين عليك أن تحاول الإيضاح هنا ، ما تدور عنه مقالتك ، وما يدور عنه المنهج الذى سوف تستخدمه لتقصّى أبعاد ذلك الموضوع . وإذا ما ألّفت وركزت هذه

الفقرة كى تناسب طول وحدود مقالتك ، صارت كتابتها أكثر يسرًا . ليس ثمة أخطر من استخدام العبارات المطلقة العامة التى قد يلجأ إليها الكاتب عندما يشك فى قدرته على العثور على نقطة بحثية مركزة ، كأن يقول مثلاً : « ... دراسة لفيلم المواطن كين » .. دون تحديد زاوية أو جانب من جوانب الفيلم للدراسة .

كلمة تحذير ونصيحة : فى أحيان كثيرة تكون هذه الفقرة الأولى الأكثر صعوبة فى المقالة برمتها ؛ حيث تفترض أنك تعرف كثيرًا عن الاتجاه الذى تسير فيه الفكرة المحورية ، رغم أن الخواتيم غالبًا ما يتم الوصول إليها جزئيًا أثناء عملية الكتابة ذاتها ، وبينما تطيب لك فكرة تكوين فقرة افتتاحية فى المسودة الأولى أعد فحص ، وأعد كتابة تلك الفقرة . بمجرد كتابة مسودة لاحقة . عند تلك النقطة تصير الفقرة الافتتاحية المؤثرة أكثر سهولة فى كتابتها .

الفقرات الختامية

يعتبر بعض الطلاب أن الاستراتيچية السليمة للوصول إلى خاتمة تتأتى عن طريق إعادة صياغة الفكرة الافتتاحية فى كلمات مختلفة نسبيًا (« هكذا حاولت أن أبين .. ») ولكن هذا الاتجاه غالبًا ما يبدو متصنعًا ومملاً . فالفقرة الختامية مثل تلك الافتتاحية تكون فى أفضل حالاتها عندما تجعل قارئك يلتفت إليها ، ويعتدل فى جلسته ، مدركًا أن شيئًا شائقًا يقال ، قد تكون له انعكاساته فيما وراء حدود المقال . ومن ثم فالعرض الموجز قد لا يكون بالضرورة أمرًا غير ذى جدوى ، خاصة إذا كانت الفكرة الأساسية معقدة بعض الشىء أو غامضة . حتى وإن حدث هذا ، يتعين استرجاع الأفكار الأولية ، ليس لتذكير القارئ بما قيل فى السابق فحسب ، وإنما للتأكيد على النقطة الختامية أيضًا ، كما يفعل « دادنى أندرو » فى هذا الخاتمة :

> هكذا ، رغم شكله المحكم ظاهريًا فإن فيلم " يوميات قس قروى " يضع نفسه فى إطار كونى ، حيث إنه فيلم كتب من خلال مذكرات مدونة فى دفتر ، ومع ذلك فهو يقع فى دائرة من الضوء والصوت . فتركيز ونظام اليوميات يسمحان للقس بأن يصل فى ساعاته الأخيرة إلى تجربة روحانية تقف على النقيض من حالة صديقه

المتحرر والتى تدعو إلى الرثاء . ولعل أداته المؤثرة فى فهم نفسه أو بمعنى أدق تدوينه لليوميات جعلته بؤرة الاهتمام من الصورة ومن ثم وحّدته بشخصية المسيح . فمن خلال معادل نصّى مشابه هذه المرة بأسلوب سينمائى ، استطاع " بريسون " أن يصل فى النهاية فيما وراء السينما عبر السينما ؛ فأحدث ثورة فى مبادئ الأخلاق بأن حول رواية إلى مشهد وصوت غير مهتم باقتناص الموضوع قدر اهتمامه بمعادلته فنيًا .

[دادنى أندرو ، « الفيلم فى منطقة الفن » ، برنستون : جامعة برنستون ، ١٩٨٤ ، ص ١٣٠] .

وغالبًا ما تحاول الخواتيم أن تجمع خيوط الموضوع بغرض التوكيد على فكرة تم طرحها . ولكن التعميمات الصارمة لها خطورتها . وعلى النقيض من ذلك ، فإن بعضًا من أكثر الخواتيم تأثيرًا تنغلق تمامًا على فكرتها سابقة الطرح عبر مقالة ما بينما تفتح المجال فى ذات الوقت أمام اعتبارات أخرى .

فى المثال التالى ينهى "رتشارد ميرام بارسام" مناقشة حول أفلام لينى ريفنستال وأعمالها التصويرية ، فينتقل بحذر من الخاص إلى العام ، مشيرًا إلى شخصيات وأسماء تاريخية خاصة ، قبل أن يصل فى النهاية إلى بعض الاستنتاجات المحددة عن المرأة وعملها ، محافظاً فى نفس الوقت على موضوعية مناقشته النسبية ورحابة أفقها . مما يجعل القارئ يفكر فى مسائل أخرى :

سوف يظل فيلم "النوبا" مشابهًا لأعمالها الأخرى ؛ لأنه يعبر من جديد عن العالم الماضى الذى سيطر على خيالها منذ أن كانت طفلة . فعالم لينى ريفنستال عالم منعزل ، عالم من الكهوف الزجاجية ، عالم يعتقد رجاله أنهم بشر ذوو قوى خارقة ، عالم يصبح فيه الجسد الآدمى ذا صفات إلهية من خلال الفيلم ، وعالم من المحاربين الأفذاذ فى كوكب مظلم وبعيد . هذا العالم موجود بالفعل فى الواقع ، ولكنه يصير فى خيالها كينونة مختلفة تمامًا

ولأن ريفنستال تختبئ خلف إيمانها بتلك الكينونة ، التى هى - بالطبع - فنها ، فإنها تظل منعزلة عن كثير من مظاهر عالم الحياة اليومية ، فهى لا تستطيع أن تفهم لماذا لا يقبلها كثير من الناس فى ذلك العالم أو يقبل أساطيرها ، فهى تنشر صور النوبا - وهى بالنسبة لبعضهم تكشف عن تورية شجاعة ومدهشة من جانبها - معتقدة أنها وثائق توضّح إيمانها بصدق الإنسان وطيبته وتوحده مع الطبيعة ؛ فصور النوبا تعرض تلك المظاهر بالطبع ، ولكنها صور لعالم يتلاشى . ومن حسن حظ الإنسانية فإن صورها عن هتلر تمثل عالمًا آخر اختفى ولكن البشرية لن تنسى أنها وجدت أنه من الضرورى بل والحتمى أن تصنع بتلك الصور وأن تخلق أساطير تمزج ما بين « انتصار الإرادة » وقوتها المرعبة .

لقد كانت لينى ريفنستال امرأة غامضة حقًا ، تصارع الأسطورة التى خلقتها لنفسها ، وظلت تصارعها حتى وهى تختتم السنوات الأخيرة من عمرها . لقد كانت " لينى ريفنستال " متوحدة مع الأسطورة ولم تنفصل أبداً عن العالم الذى أبدعته . لقد كان لديها كل ما كان يحلم به كل فنان منذ دايدالوسى ، عدا قوة السقوط والاعتراف بالخطأ والشموخ فوق حواجز الفشل التى وقفت بين حياتها وفنها » .

[« لينى ريفنستال : الفن والحقيقة فى عالم منعزل » ، فى : « فيلم كومنت » ، (٩) ، ١٩٧٣ ص ٣٧] .

يرى البعض أن نبرة البلاغة الختامية فى المثال السابق مبالغ فيها بعض الشىء . ولكن الفقرات الختامية وتلك الافتتاحية غالبًا ما تكون أكثر بلاغة من الفقرات الأخرى ، سواء اختار الكاتب نبرة تشى بالحقيقة أم لم يختر ذلك ، حيث يتعين على الكتّاب أن يستنفذوا طاقات كلماتهم ، لاسيما فى تلك النقاط المهمة من مقالاتهم .

النحو وعلامات الترقيم والمراجعة

عندما نشاهد فيلمًا يتضايق جميعنا إذا لاحظنا أن هدير الصوت بدأ يتداخل مع إطار الصورة أو اختلف تزامنه مع وقع المونتاج وخصوصًا عندما يكون الفيلم جيدًا . فإن عدم التركيز مع أدق التفاصيل قد يشتت انتباهنا عن مميزات الفيلم ، ومن ثم يحط من تقديرنا له . وعلى نفس المنوال ، إذا فشلنا فى متابعة التفاصيل الخاصة بآلية الكتابة ، وقف ذلك حائلاً أمام قوة التأثير لموضوعنا مهما كان جيدًا . وكما هو الحال بالنسبة للأفلام فإن فن الكتابة يعتمد إلى حد بعيد على ما يتبدّى للعين ، إذ إن المظهر هنا ذو أهمية بالغة .

إن عرض قواعد النحو الأساسية وعلامات الترقيم لا يقع فى دائرة هذا الكتاب ، ولكن تذكّر أن معظم الكتاب يفترضون أنك تعرف قواعد اللغة والترقيم ، ولن يتسامحوا إذا وجدوا أخطاء كثيرة ومتكررة . (إن كانت لديك مشكلة فى التعامل مع قواعد النحو أو الترقيم ، خذ وقتك الكافى فى مراجعة قواعدها) .

وأهم من هذا كله ، راجع مسوداتك دائماً . أعط نفسك الوقت الكافى بأن تضع مقالتك جانبًا لمدة يوم أو يومين على الأقل ، ثم فكر فيها ، وراجعها برؤية جديدة لتقف على أخطائك ، وإن كان الوقت قصيرًا وواجهت صعوبة فى مراجعة عملك بشكل نهائى ، حاول أن تجد صديقًا يراجع المقالة نيابة عنك ، ويحاول أن يكتشف الأخطاء التى يمكن تصويبها فى كتابتك . (إذا أعطاك صديقك مساعدة كافية ، اذكر ذلك فى كلمة الشكر والعرفان) .

ومن الخطأ الادعاء بأن « الأفكار جيدة والباقى ما هو إلا مجرد حشو لا يعبأ به الأساتذة » ، بل إنه أمر سخيف وقاصر فالأفكار متصلة بطريقة تقديمها . فمثل عرض فيلم ارتبكت كادراته أو تداخلت الضوضاء فى نظامه الصوتى ، فإن الفقرة الأولى إذا ما احتوتها الأخطاء الفنية صارت غير ذات تأثير ، ومن ثم لن تستطيع أن تحظى باهتمام قرائك لفترة طويلة .

مضبطة لكتابة المقال المؤثر

كل كاتب له أساليبه واستراتيجياته الخاصة . ما يلى بضعة إرشادات عامة واقتراحات وملاحظات :

١ – كن مستعدًا للفيلم حتى قبل أن تشاهده ، اسأل بعض الأسئلة التمهيدية عن زمن ومكان إنتاجه ، وعن توقعاتك تجاهه . ثم اسأل أىٍّ من ميولك الأخرى – التكنولوجيا أو الفن أو الأعمال – التى قد تشير إلى اتجاه معين لدى كتابتك عن الفيلم .

٢ – تعلَّم أن تنظر جيدًا إلى الفيلم وأن تدون ملاحظاتك عنه . دع أسئلتك العامة التمهيدية تصير أكثر خصوصية كلما تجاوبت مع الفيلم . ما أهم ما فيه ؟ وما أكثر الأشياء غرابة فى بنيته ؟

٣ – دع تساؤلاتك تقودك إلى موضوع يمكن التعامل معه بسهولة ، موضوع لا ينطوى على مواضيع الفيلم فحسب ، وإنما أيضًا عن ملامحه الفنية والتشكيلية . فموضوع مثل « البحث عن الذات فى " المواطن كين " » ربما كان أكبر من حجم المقالة الصغيرة التى قد يناسبها موضوع أكثر تشويقًا مثل « طفولة كين بداية أزمة الذات » ، فالتركيز الأكثر فى الموضوع الثانى يسمح لك بفحص المشاهد وتتابعاتها تفصيليًا .

٤ – حاول أن تشاهد الفيلم مرة ثانية ، بعد أن تستقر على موضوع ، ولتتوسع فى ملاحظاتك عند تلك النقطة بإدخال تفاصيل قد تكون فاتتك أثناء مشاهدتك الأولى .

٥ – حافظ على توضيح فكرتك ، وابدأ بتحويل ملاحظاتك إلى بطاقات تدوينية . ثم رتب وأعط مسميات لتلك البطاقات طبقًا للأفكار التى سوف تساعد على تنظيم عناصر مقالتك . ابدأ مقالتك بذكر المشكلة أو السؤال الذى تنوى معالجته ثم اجمع واطرح نقاط النقاش المحددة من خلال شواهد ثابتة من الفيلم ، ومن خلال تفسيرك لها . فالمقالات الجيدة عادة تبدأ من النقاط الموضوعية الأقل إثارة للخلاف ، إلى نقاط أكثر تعقيدًا عن الأسلوب والتقنية ، تذكر أنك تفترض أن قارئك قد شاهد الفيلم ، وأن كل ما تحتاجه هو أن تحاول إقناعه بوجهة نظرك .

٦ – كثير من الكتاب يجد فى إعطاء فكرة عامة عن الموضوع – فى شكل موجز – أمرًا مفيدًا . ولكن هذا يعتمد على عاداتك وعلى الطرق المفضلة لديك ، ومن ثم قد يكون الموجز كاملاً ومفصلاً أو عاماً ومجردًا . ولكن لو أردت مواجهة المتاعب بتنظيم مادتك وتقسيمها إلى فقرات ، حاول أن تجعل ذلك كاملاً كلما أمكن . ففى كل جزء من الموجز قد تريد أن تكتب جملاً كاملة كرءوس مواضيع ، وقد تصير هذه أفكارك الرئيسية .

٧ – اشرع فى الكتابة . فلكثير من الكتاب المحترفين والهواة هذه أكثر أجزاء الكتابة صعوبة ، وكلنا لنا طرق كثيرة فى تأجيل هذه البداية الفعلية (لندوّن ملاحظات أكثر ، ولنشاهد هذا الفيلم مرة ثانيـة ، ونظل نستعد نفسيًا للكتـابة) ولكن التأخير أو التأجيل قد لا يجعل الأمر أكثر يسرًا . غير أن الكتابة الموجزة قد تساعد على تجاوز بعض من عقبات الكتابة ، مادامت هى أيضًا جزءًا من آلية الكتابة . ولكن إن لم يساعد ذلك بدرجة كافية ، فقط ابدأ بكتابة أفكارك بطلاقة وعشوائية ، ثم تراجَع وابدأ فى تصور شرح موضوعك لصديق . اجعل هدفك أن تأتى ببعض الجمل على الورق تستطيع أن تعود إلى أفكارك ثانية وتنقحها فيما بعد ، ولكن الشروع فى عملية الكتابة هو الهدف التمهيدى عند هذه النقطة .

٨ – بينما تكتب استمر فى التفكير ، فادفع ببعض الأفكار إلى الأمام واملأ الفراغات فى موضوعك . معظمنا لا يعرف كيف يفكر فى موضوع معقد حتى يشرع فى النطق بأفكاره الغريبة ؛ لذلك الكتابة نفسها تصير عملية استكشافية ، علينا استغلالها تمامًا . راجع منطقك برسم الخطوط العامة ، أو إيجاز ما كتبته . اصقل فقرتيك الأولى والختامية .

فى هذه المرحلة ، إن لم يكن سريعًا بعد ذلك ، قد ترغب فى تأمل بعض المسائل الأعم فى منهجك . فهل هو تاريخى بشكل أساسى ؟ أم شكلى ؟ هل أنت مهتم بالسمة الحضارية للفيلم ؟ إن كنت تؤكد على طريقة ما معينة قرر إلى أى مدى يمكن إقرار ذلك فى بداية مقالتك .

٩ – راجع .. دائمًا راجع . من الأفضل أن تسمح بوقت كاف بقدر المستطاع بين كتابة مسودتك الأولى ومراجعتها ، بضعة أيام مثلاً . فلا أحد يكتب مسودة تامة من أول مرة ، ومعظم الكتّاب الجادين يكتبون أكثر من مسودة قبل أن يشعروا براحة تامة تجاه

ما كتبوه فى مقالاتهم . وإن صرت ملولاً أو متعبًا ذكرّ نفسك بأن نصوص الأفلام قد تخضع لعشرات التعديلات ، قبل أن يبدأ المخرج بتصوير الفيلم . وبمجرد أن يتم صنع الفيلم فإن التوليف قد يكون سلسلة أخرى من المراجعات والتعديلات .

إن الوقت الذى يفصل بين كتابة مسودتك الأولى ومراجعتك لها ، يجب أن يسمح لك بأن تنظر إلى مقالتك نظرة جديدة . راجع منطقك وجملك الأساسية ،وعرض الفكرة المحورية (هل مازالت تناسب المقالة التى كتبتها ؟) راجع لتتأكد من أنك تناقش وتطور موضوعك ، بدلاً من مجرد التوكيد عليه . أعد قراءة المقالة مرة ثانية ، لمجرد البحث عن التعبيرات المشوشة أو الركيكة والتحولات غير المقنعة بين الجمل والفقرات والكلمات غير الدقيقة . هل أمثلتك مازالت متوافقة ؟ هل أسئلتك دقيقة ؟ إن كان لديك وقت اترك المقالة لبرهة وأعد المراجعة للمرة الأخيرة .

١٠ – اكتب واطبع ، أو اكتب النسخة النهائية متبعًا الإرشادات العامة فيما يختص بالهوامش والحواشى وما إلى ذلك (انظر : النسخة الخطية أسفل هذا .) تأكد من أنك لا تكسر أو تتخطى أية قواعد تختص بالسرقات الأدبية (انظر : ذكر المصادر لاحقاً) .

١١ – أعد مراجعة نسختك النهائية وأدخل أية تصويبات ضرورية (انظر : تصويبات اللحظة الأخيرة أسفل هذا) .

• الفصل السادس •

البحث فى الأفلام السينمائية

تمهيد :

إن البحث يؤدى إلى تجويد أية مقطوعة أدبية أو نقدية . وعادةً – بطبيعة الحال – ترى قلة من الناس فيلمًا ، أو تبدأ كتابة مقالة عنه وفى أذهانهم كل الحقائق والمعلومات التى تمخضت عنها آراء الآخرين قبلهم . إن كنت – ببساطة شديدة – تتبادل الآراء مع صديق ما ، فلستما فى حاجة إلى الإتيان بخلفية معلومات ثرية ، إذ لن يكون ذلك ضروريًا أو مناسبًا . ولكن بمجرد أن تكون لديك نقطة تود أن تعرضها أو فكرة تقدمها ، وبمجرد أن يكون لما سوف تقوله قيمته وحساباته الخاصة ، فكلما عرفت أكثر عن الموضوع ، وعن المناطق المتعلقة به ، كلّما ساعدك ذلك على الكتابة عنه بشكل يرضيك .

قد يشاهد صديقان متساويان فى درجة الوعى السينمائى فيلم بول شريدر "ميشيما" (١٩٨٥) ، وينفعل كلٌّ منهما مع أحداثه بإحساسه و رؤيته الذهنية الخاصة ، ولكن من منهما يستطيع أن يسند تقويمه للفيلم إلى بعض المعلومات عن الحضارة اليابانية ، أو إلى بعض الحقائق المتصلة بحياة (ميشيما) ، فلن تكون قراءته للفيلم أكثر ثراء أو تفصيلاً فحسب ، وإنما ستجعله قادرًا أيضًا على أن يدعم تقويمه بشكل أفضل . ورغم أن الاثنين قد يستطيعان فهم المواضيع ومعرفة كيف أن البنية المتكاملة والأسلوب عنصران أساسيان فى ردود فعليهما ، فإن منهما من يستطيع أن يربط بين تلك المواضيع وأفلام شريدر الأخرى ، مثل "سائق التاكسى" (١٩٧٦) و "القواد الأمريكى" (١٩٧٩) ، سوف يقدر على اكتشاف الاختلافات ، ومستويات التعقيد فى الموتيفات المتعلقة بالتسلط والاغتراب ، والتى قد لا يلاحظها المشاهد العادى بمعلوماته العادية . وإذا ما استطاع نفس الشخص أن يجد الوقت ليقرأ كتاب شريدر "الأسلوب المتسامى" ،

وأن يقرأ بعضًا من كتابات ميشيما الأدبية ، وبعضًا من المشكلات التى واجهها شريدر من قبل أرملة الكاتب اليابانى الشهير ، فسوف يستطيع حتمًا أن يقدم المعلومات والرؤى عن الفيلم ؛ مما يميزه عن أى كاتب آخر . كل واحد تقريبًا لديه رأى عن فيلم ما ، ولكن الفكرة التى يتم البحث فى كافة جوانبها ، بما فى ذلك الحقائق والملاحظات العامة التى تتجاوز حدود معرفة المشاهد العادى ، هى كل ما يفرق بين سلامة وعمق الرؤية لدى ناقد وسطحية التناول لدى ناقد آخر . إنك تستطيع أن توظف البحث فى عدد من الطرق المختلفة ، إذ يمكنك أن تستعين به فى مقالتك كى تدعم أفكارك بالرؤى السليمة والعميقة للآخرين ، كما يمكنك أن تتوسل به لتقدم تصورًا شائعًا تود لو تفنده . لاحظ كيف أن هذه الناقدة تمزج خلفيتها البحثية عن ردود الأفعال فى تناولها لفيلم "توقيت سيئ" (١٩٨٠) ، كمنهج لاستهلال مناقشتها للفيلم :

> يبدو أن فيلم نيكولاس رويج "توقيت سيئ : تسلط جنسى" قد تسبب فى خلق حالة من الاستياء لدى كل من شاهده بدلاً من الرضا : جمهور المشاهدين بعامة (لم يحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا) وجماعة النقاد فى وسائل الإعلام الرسمية من ناحية ، وجماعات النساء اللائى انضممن إلى حملة مكافحة العرى والفن المكشوف من ناحية أخرى . فعلامة "للكبار فقط" التى حملتها أفيشات الفيلم وطريقة عرضه – فى دور العرض الفنية أولاً ثم سريعًا بعد ذلك فى دور عرض أخرى للأفلام التى لا تحظى بالقبول – ، إضافةً إلى ما عرف عن مخرجه وأسلوبه – كما فى أفلام : "أداء" و "لا تنظر الآن" و "تمشًى" و "الرجل الذى سقط إلى الأرض" – ، كل هذا وضع فيلم "توقيت سيئ" فى إطار نوعية خاصة من الأفلام غير الموفقة تجاريًا والتى لا تسير مع التيار.. [**تريزا دى لوريتيس ، "أليس لا تفعل : الحركة النسوية والسيميوطيقا والسينما" ، بلومنجتون ، مطبعة جامعة انديانا ، ١٩٨٤ ، ص٨٧**] .

قد تواجه معظمنا مشكلة ذكر المعلومات المستفيضة فى مقدمة موجزة ، وقد لا نكتفى أحيانًا باستشهاد استفزازى واحد ؛ كى ننطلق من خلاله للتعبير عن وجة نظرنا ، ولكن بصرف النظر عن كيف تبدأ بحثك أو أين تبدؤه ، فإنه سريعًا ما يدعم ويوجه كتابتك إن وظفته بحكمة .

لقد جرى العرف على تقسيم نقاد السينما إلى معسكرين ، تميّزهما وتفرّق بينهما اتجاهاتهم المختلفة فى البحث : **المعسكر الأول** يضم النقاد وأصحاب الصفحات الفنية . **أما الثانى** فهو يضم الدارسين والمؤرخين . جماعة المعسكر الأول تفسر الفيلم من خلال التحليل وإحساسهم عن قيمة الفيلم ، فلا تبحث فى مادة مختلفة عما هو موجود على الشاشة ، لأن ذلك بالنسبة لها غير ضرورى . أما جماعة الدارسين والمؤرخين فهؤلاء مهتمون أساسًا بمثل تلك المادة ، مثل تاريخ إنتاج الفيلم ، والاستجابات النقدية الأخرى تجاهه ، والأطروحات النظرية ، وبعض الحقائق الأخرى أو المعلومات التى لا تكون متوافرة لديك عندما تتوجه إلى دار العرض . ذلك لأن فهم الفيلم طبقًا لرؤية الدارس والمؤرخ يستلزم قدرًا كبيرًا من البحث فى الأفكار والخلفية التاريخية التى تحدد ما يظهر على الشاشة . أما بالنسبة للناقد أو صاحب الصفحة الفنية ، فإن فيلم مثل "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢) لمخرجه أورسون ويلز يجب أن يتحدث عن نفسه . فروعة القصة ، وجمال الأسلوب فى ذلك الفيلم يجب أن يكونا محورىّ الاهتمام . أما المؤرخ فهو يرى أن معارك ويلز مع الاستديوات ، وعجزه عن تكملة توليف الفيلم بطريقته الخاصة ، وطبقًا لرؤيته ، تعدُّ أمورًا تستحق الدراسة والتحليل لأهميتها القصوى .

إن بعض النقاد يؤكدون على دراساتهم ، أو على استجابتهم النقدية ، ولكن معظم النقاد يشغلون منطقةً وسطى بين الاثنتين . ولعل المشرفين على الصفحات الفنية فى الجرائد والمجلات يستهلون عروضهم الفنية بقدر معقول من المعلومات (عن تاريخ الفيلم ومخرجه وخلفيته) ، بحيث يخدم ذلك مناقشاتهم لفيلم بعينه . وبالمثل فإن الدارسين والمؤرخين الجادين لا يجمعون "الحقائق الجوفاء" ، أو يخوضون فى أمور نظرية ، قد لا تتصل مباشرة بما يعجبهم ، وما لا يعجبهم فى الفيلم ، حيث إن جل اهتمامهم البحثى ينصب على رغبة فى إلقاء ضوء أكثر على ما تعنيه أفلام بعينها ، أو لماذا يقدّرونها .

والبحث قد ينطوى على أى شىء بداية من مراجعة تاريخ ما ، وانتهاء بفحص تاريخ الإنتاج للفيلم برمته . سواء كان موضوعك تفسيرًا لفيلم خاطئ أو وصفًا لتقنية صنعه ، فإن بحثك جيد الصنع يشكل انطباعاتك تجاه الفيلم ، وتجاه طريقة فهمه والاستمتاع به . فى هذه الحالة يناقش الناقد مجموعة من الأفلام فى سياق البحث التاريخى الجاد فى تطور آلات التصوير على مر السنين . مثل هذا البحث قد يجعله يثمن فيلم "المال" (١٩٢٨) لمخرجه مارسيل لى هربييه .. هكذا :

> رغم أنه لم يكن من الشائع أن نجد عشر لقطات متتابعة أو أكثر – إن لم نذكر العدد الكبير من اللقطات الاستعراضية ، فى بعض من الأفلام الأمريكية الصامتة مثل "الرقصة الحمراء" (لمخرجه راؤول وولش – ١٩٢٨) ، فقد امتد هذا الاتجاه فى أوروبا إلى مدى أبعد من ذلك وخاصة فى فرنسا . من ناحية كان السبب فى ذلك عدم وجود العقبات التى فرضها تصوير الأفلام الناطقة المبكرة حتى ١٩٣٠ ، ومن ناحية أخرى كان السبب التطورات الأسلوبية التى أدخلت إلى آفاق جديدة فى مجالى فن السينما والإنتاج السينمائى . ومن ثم يجد الفرد بعض الأفلام مثل فيلم مارسيل لى هيربييه "المال" ١٩٢٨ ، حيث تنطوى معظم اللقطات على حركة الكاميرا من زاوية إلى أخرى بشكل بسيط وواضح . ويبدو من المعقول بالنسبة لى أن وضوح كثير من حركة الكاميرا فى هذا الفيلم وفى أفلام أخرى مثل "المتهرب" ١٩٢٨ ، للمخرج جين رينوار ، كان راجعًا إلى نقص المهارة التقنية . هذا الاستنتاج ينبع من حقيقة أنه ما دام فيلم "المال" يتسق مع حركة الكاميرا ، رغم أنه يظل على حاله طويلاً ، فإنه يصير أقل وضوحًا لأن مخرجه حاول توليفه مع حركات الشخصيات ربما نتيجة للخبرة التى اكتسبها المخرج والعاملون أثناء تصوير الجزء الأول من الفيلم .

لقد كانت هناك أمثلة عديدة من قبل ، ومنذ حاول المخرجون الأوروبيون تعلم حرفتهم أمام جمهور النظارة . وشيء من نفس الافتقار إلى الضبط التام يمكن رؤيته في الأفلام الأمريكية التي تستخدم كثيرًا من حركات الكاميرا الآن وإن لم يصبح ذلك تقليدًا .

[بيري سولت ، "الأسلوب السينمائي والتقنية : تاريخ وتحليل" ، لندن ، ستار وورد ، ١٩٨٣ ، ص٢٢٨ .] .

كيف تبدأ البحث ؟

إن كم ونوعية البحث الذي يطلع به الناقد ، يقوم على عدد من المتغيرات مثل الوقت وطول المشروع . فإن كان على كاتب السيناريو أن يكتب نصًا من عشرين صفحة خلال ثلاثة شهور ، فمن المفترض أن يتطلب هذا بحثًا أكثر من مقالة من خمس صفحات مطلوبة خلال أسبوعين . والعرض الفني الذي يكتب في يومين عادة يحتوي فقط على البحث الذي وجده الكاتب فورًا متاحًا له ، أو كان موجودًا بالفعل في الأرشيف الصحفي ، أما المقالة العلمية التي يعدها دارس متخصص فقد تنطوي على بحث طوال شهور كثيرة .

وفيما يختص بالأفلام ، فإن نوعية وكمية المادة البحثية التي يمكن للكاتب الاستعانة بها ، تعتمد على الفيلم نفسه ، وعلى تاريخ عرضه . فإن بدأ ناقد في تناول فيلم كلاسيكي مثل "ذهب مع الريح" (١٩٤٥) للمخرج فكتور فليمنج ، أو "أطفال الجنة" (١٩٤٥) للمخرج كارنيه ، فسوف يجد مقالات وكتبًا متاحة ، أكثر مما يستطيع أن يفحص ، في زمن معقول . وعلى العكس إذا اختار ناقد آخر أن يكتب عن فيلم أجنبي حديث نسبيًا ، أو عن فيلم غير معلن عنه لإحدى دول العالم الثالث ، لوجد مشقة في تحديد مكان عرض أو عرضين له . ولعل الاختلافات في المادة المتاحة ، وطرائق الإفادة منها تمثل عبئًا آخر : فعشرات من العروض الفنية السطحية على فيلم ما ، أو الكتب ذات الأغلفة اللامعة عن المخرجين ، قد لا تحوي أكثر من مجرد شذرات عن قصص الأفلام أو حياة النجوم ، بينما يمكن أن يحوي عرض نقدي موجز ، أو كتاب فريد ، رؤية نقدية عميقة توحي لك بكثير من الأفكار . فالبحث مهارة مكتبية ، والكاتب الجيد يطور وسائله بسرعة العثور على ما هو متاح ، وينسقه ببراعة ، منتقيًا ما هو أكثر ارتباطًا بموضوع مقالته .

وكل كاتب يطور تقنية بحثه الخاصة . يفضل البعض أن يقرأ مادة متصلة بخلفية الفيلم قبل أن يشاهده ، وبعضهم يفضل أن يستغرق فى تأمله تمامًا أثناء المشاهدة ، ويتأمل ما توصل إليه من آراء ، ثم يفحص هذه الآراء فى إطار الآراء الأخرى ، سواء ناقضها ، أو أكمل جوانب القصور فيها . وكثير من الكتّاب يقفون فى منتصف الطريق بين هذين المنهجين .

حاول حتى قبل أن تشاهد فيلمًا ، أن تكوّن انطباعك عنه ، عن طريق تأمل الأسئلة التمهيدية عنه : متى تم إخراجه ؟ لمن يتوجه ؟ وهكذا .. كما تم تبيان ذلك فى الفصل الثانى . وبعد مشاهدته ، وضح أفكارك عنه وعما يعنيك فيه . فالكتابة عن شىء لا تجده شائقًا أو ذا معنى هو – بحق – أصعب أنواع الكتابة قاطبة . وبمجرد تخطيط أفكارك عن الفيلم ، وتركيز تلك الأفكار حول موضوع أو موضوعين ، فهناك مؤشرات يمكن من خلالها توجيه دفة بحثك . هذا النوع من التركيز الأوّلى قد يكون مهمًا بدرجة خاصة ، إذا ما ولّد موضوعك قدرًا كبيرًا من الكتابة النقدية عبر السنين ، لاسيّما وأنها تسمح لك بالتفريق بين ما يتصل بموضوعك وما لا يتصل به . والطالب الذى يرغب فى أن يكتب عن فيلم للمخرج الكبير جودار مثلاً ، قد يخيفه طوفان الكتب المؤلفة والمقالات المنشورة عنه ، ولكن إذا ركز ذلك الطالب بحثه حول "استخدام الصوت فى آخر أعمال جودار" ، صارت مهمته سهلة فى الحال . ضع نصب عينيك أنه ، على الرغم من أن بعض المواضيع قد تكون أكبر من حجم المقالة ، فقلة منها أصغر من أن تتناولها حتى فى مقالة مركزة عند التفكير فيها مليًا . إذن أهم مرشد هنا هو قناعتك بما تكتب عنه وإعجابك به .

ويجب إجراء البحث بذهن يقظ وتحليلى ، فالكاتب الجيد على استعداد دومًا لأن يغير مساره فى اتجاهات جديدة ، أو – إن لزم الأمر – أن يعيد النظر فى الأمر مجددًا . فالطالب الذى يبحث فى موضوع جودار ، والصوت لديه ، قد يقرر بعد الاطلاع على كتابات الآخرين ، أن يشتغل بدلاً من ذلك فى الحوار المنطوق ، أو يبحث أكثر فى تجارب جودار فى مجال الفيديو ، ليكتشف كيف أنها أثّرت فى الصوت عنده فى أفلامه المتأخرة . والكاتب الذى يصيبه الإحباط لدى إدراك قلة الأعمال الجيدة نسبيًا ، فيما يختص بفترة ما فى تاريخ السينما ، (مثل فترة ألمانيا النازية) ، يتعين عليه الاستعداد لاستكشاف

مواضيع أخرى خارج نطاق التاريخ نفسه ، وذلك بقراءة مواضيع أكثر عمومية ، ثقافية أو سياسية مثلاً ، ليستلهم أفكاره . إن البحث يطوّر ويختبر مصداقية أفكارك ، وتعديل أو تغيير الأفكار جزء من الإثارة المرتبطة بإجراء البحوث .

والمشكلة تكمن بالطبع فى كيفية التعرف على ما هو مهم لمقالتك وما هو غير مهم ، ما يمكنك الاحتفاظ به ، وما يمكنك الاستغناء عنه . هذه المشكلة تصير أقل إشكالية عندما تكون فى الحال مستعداً بأفكار ، ومرناً بشأن تغييرها . ولعل وصف رينيه كلير لعملية إخراج الأفلام يقترح فى حقيقة الأمر عملية مشابهة للبحث والكتابة عن الأفلام : "إن فكرة الفيلم تولد أحياناً فى عقل المؤلف ، ولكن غالباً ما يكون لشركة الإنتاج النية فى إخراجه ، ومن ثم تقوم بالبحث بين الأفكار المطروحة عن أفضل ما يناسبها" .

بعد أن تبحث موضوعك وتعيد صياغة أفكارك الأصلية ، يستحسن أن تعيد مشاهدة الفيلم الذى سوف تكتب عنه ، إذ يجد بعضهم ذلك دوماً أمراً غاية فى الأهمية . فبرؤية أكثر تعمقاً عما تود أن تقوله ، سوف تتمكن من اكتشاف معلومات جديدة ، وتجد صوراً لم تستوقفك أثناء مشاهدتك الأولى ، رغم ارتباطها الشديد بأفكارك . فكما يتوقف بحثك على أفكارك عقب المشاهدة الأولى ، تتأثر رؤيتك فيما سوف تعبر عنه بالمشاهدة الثانية . وكما ورد عن جودار : "ما نشاهده جيداً نكتب عنه بشكل أفضل" .

مواد البحث

لقد جرى العرف على تقسيم مواد البحث إلى مصادر أولية ومصادر ثانوية (أو مراجع) . المصادر الأولية هى الأفلام نفسها وما يتصل مباشرة بها . أما المصادر الثانوية فهى الكتب والمقالات والعروض النقدية التى نقرؤها فى الصحف والمجلات عن الأفلام . وهكذا ، فمن يود أن يكتب مثلاً عن أفلام چورچ روى هيل ، عليه أن يذهب أولاً إلى المصادر الأولية : الأفلام نفسها والتسجيلات الصوتية والنص السينمائى ، إن كان ذلك متاحاً . وبعد الرجوع إلى هذه المصادر الأولية يمكن للكاتب أن يبحث فى المصادر الثانوية : كتاب عن هيل نفسه ، أو عرض نقدى منشور أو حتى تاريخ أو معجم للأفلام السينمائية .

المصادر الأولية :

عند البحث فى الأفلام تشكل عملية التوصل إلى المصادر الأولية أحيانًا بعض الصعوبات . إذ ثمة مشكلة أزلية ، تمثل حجر عثرة أمام كل كاتب ، ألا وهى العجز عن مشاهدة الفيلم وقتما تريد ، أو كيفما تحب أن تشاهده . إن كنت تناقش فيلمًا يعرض فى إحدى دور العرض المحلية ، فلن تواجه المشكلة السابقة ، مادمت تستطيع أن تشاهد الفيلم عدة مرات . ومع ذلك فغالبًا ما تكون الأفلام التى تهمك متاحة عبر شركات التوزيع ، ومن ثم تتطلب استراتيچيات خاصة ، للترتيب لعرض خاص .

الڤيديو

إن الباحث الخبير غالبًا ما يستخدم الأرشيف ، أو يلجأ إلى ترتيبات خاصة مع موزعى الأفلام ، ليشاهد النسخ الأصلية للأفلام ، التى أتلفت أو أصابها العطب بمرور الأيام ، أو امتد إليها مقص الرقيب . وعادةً لا تتوافر للطلاب وسائل الحصول على تلك التسهيلات ، كما لا تكون لديهم حاجة لذلك ، ومن ثم يتعين عليهم البحث عن طريق أسهل لمشاهدة الأفلام التى يبحثون فيها . فاليوم حلت شرائط الفيديو والاسطوانات المرئية ، محل الأفلام نفسها . ولكن شكل الفيلم الذى تقدمه ، لا بد وأن يشاهد بحذر وريبة . فجودة الصور عادة ما تكون أقل ، واللون الأصلى ، بل الأسود والأبيض يختفيان . وكثير من الأفلام ، من "الوصايا العشر" (١٩٥٦) إلى "إى تى" (١٩٨٢) ، تقوم على صورة الشاشة الكبيرة التى يقلص حجمها الفيديو بلا رحمة . هذا عدا ما تخلقه أطوال المشاهدة المنزلية من استجابات مختلفة تجاه الفيلم تغاير تلك التى تخلقها دور العرض . فالمشاهدون قد يمرون بتجارب مختلفة لفيلمى جريفيث "التعصب" (١٩١٦) و كوبريك "٢٠٠١ : أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) ، إذا ما شاهدوهما مرة على شاشة السينما ، ومرة أخرى على الشاشة تليفزيون متصل بالفيديو .

غير أن شرائط الفيديو ، والاسطوانات المرئية ، موجودة لتبقى ، ومن الخطأ إنكار فوائدها عند البحث فى الأفلام السينمائية . وتزايد الأفلام المنتجة خصيصًا للعرض على شاشة التليفزيون ، وما يقابل ذلك من ازدياد عدد مخرجى التليفزيون الذين يتحولون طوال الوقت إلى السينما ، فإن الخط الجمالى التجارى الفاصل بين الاثنين شرع فى

الاختفاء تدريجيًا . وفى حقيقة الأمر تبدو بعض الأفلام التى نشاهدها فى دار العرض كما لو كانت صنعت للتليفزيون . وأهم من ذلك ، فالانتشار الرهيب لأجهزة الفيديو وتوافرها ، وقدرة شرائطها على إعادة الحياة للأفلام المنسية ، جعلت ذلك الجهاز وشرائطه غاية فى الأهمية بالنسبة للبحث السينمائى . فالكاتب يجب عليه أن يبذل قصارى جهده ، ليشاهد الفيلم أولاً على شاشة عرض سينمائى ، ثم يمكنه بعد ذلك أن يستغل ميزة أن يحلله مجددًا ، عبر مشاهدته ثانية ، على شرائط فيديو أو اسطوانة مرئية . والطالب يمكنه أن يدرس تتابعًا واحدًا ، أو صورة واحدة ، ولكن بالتفصيل ، ثم يمكنه بعد ذلك المقارنة بأفلام أخرى ، لنفس المخرج ، أو لنفس الفترة التاريخية ، حيث إن الأفلام الغريبة والنادرة صارت متاحة من خلال شرائط أكثر من ذى قبل والتى تحكّم فيها موزعو الأفلام .

النصوص السينمائية :

تعد النصوص السينمائية المنشورة مصدرًا أوليًا آخر بالنسبة لمن يكتب عن الأفلام . ولكن لسوء الحظ هناك ندرة فى النصوص المتاحة (غالبًا تمثل عددًا من الأفلام الكلاسيكية) ، كما أن المعلومات التى تقدمها تختلف كثيرًا . فالكاتب الذى يبحث فى فيلم تم نشر نصه قد لا يجد سوى الحوار ، ولكنه أحيانًا قد يجد أيضًا تعليمات الكاميرا ، وتقنيات تصوير المشاهد . أحد السلاسل المختصة بنشر النصوص السينمائية ، وهى حديثة نسبيًا ، تحتوى على مقابلات ومقالات عن كل فيلم . ومع ذلك ، تذكر دومًا أن نصوص الأفلام المنشورة قد تختلف جذريًا عن "النص" الذى تم تصويره ، وعن "الفيلم" نفسه ، ومن ثم لا ننصح بأن تعتمد كلية فى تحليلك لأى فيلم على نصه المنشور .

المصادر الثانوية : الكتب والفهارس والصحف :

كتب السينما كثيرة ، ويتعين عليك أن تبدأ بحثك عنها بالرجوع إلى فهرس البطاقات فى مكتبتك ، من خلال الموضوع الذى اخترته لنفسك . فانظر تحت "الأفلام" أو "السينما" ، أو تحت العناوين التى تتصل بموضوعك بشكل أكثر تحديدًا ، فإن كان موضوعك يختص بأفلام الرعب ، مثلاً فى فترة الثلاثينيات من القرن الماضى ،

فابحث عن العناوين المهمة تحت "الأفلام" أو "السينما" ، ولكن ابحث أيضًا عن عناوين أخرى ، تحت "أفلام الرعب" أو "خوارق الطبيعة" . كما يمكنك الرجوع إلى عناوين تلك الأفلام الوطنية التى ترتبط بموضوعك (مثل "السينما الألمانية") ، وبينما تبحث فى هذه العناوين فى فهارس البطاقات ، فمن المفيد عمليًا أن تسجل معلومات عن ثبت المصادر على بطاقات التدوين ، حتى وإن لم تستخدم كل تلك العناوين .

وبمجرد أن تجمع الكتب المناسبة ، يأتى دور تلك المهمة الصعبة ، ألا وهى كيفية استخراج ما يهمك من معلومات ، من بين كم كبير من المصادر الثانوية . ولعل أسرع طريقة للشروع فى ذلك ، هى أن تتصفح التقديم أو المعلومات المدونة على غلاف الكتاب ، لتعرف إن كان المرجع يتناول مادتك بشكل مفيد . وبالإضافة إلى ذلك ، انظر فى الفهرس الخاص بكل مرجع ، لتعرف إن كان ثمة باب أو فصل يحمل عنوانًا ، يشير فى اتجاه تفكيرك . وإن كان موضوعك يهتم بفيلم أو أكثر ، ارجع إلى فهرس الكتاب لتعرف عدد المرات التى تتم الإشارة فيها إلى الأفلام التى تهتم بها ، قد يكون بعض الكتب التى جمعتها عن أفلام الرعب كتبًا مصورة غير متصلة بموضوعك ، وقد تكون كتب أخرى معقدة ، أو عبارة عن تاريخ سردى ، لن تستفيد منه إلا فى مرحلة متأخرة عند إلمامك إلمامًا تامًا بموضوعك . ولتفصل بين تلك المصادر التى تقدم القليل وتلك التى تقدمُ الكثير غير الضرورى ، وبين المصادر التى يبدو أنها ترتبط مباشرة بموضوعك وأفلامك ؛ اختر فقط واحدًا أو اثنين منها لاسيَّما تلك التى تبدو أكثر يسرًا ، لتكون مراجعَ استهلالية . وإن وجدت هذه مُرضية يمكن الاعتماد عليها ، فلا تتردد فى أن تستخدم ثبت المصادر الموجود فى كل منها ، ليرشدك تجاه المصادر الأخرى .

وإلى جانب الكتب المتخصِّصة الكثيرة عن السينما والتى يمكن العثور عليها فى أية مكتبة ، هناك أيضًا الدلائل والموسوعات ومعاجم الأفلام ، وهذه تقدم خدمة سريعة ، فيما يتعلّق بتواريخ إنتاج الأفلام السينمائية ، وبالمعلومات التاريخية عنها . ورغم أن هذه نادرًا ما تقدم التحليل لمواضيع الأفلام ، فإنها غالبًا ما تعطى معلومات حقيقية نافعة ، وتعليقات تمهيدية ، مثل "دليل أكسفورد للأفلام السينمائية" (١٩٧٦) لـ ليز – آن يودن و "الموسوعة العالمية للسينما" (١٩٢٧) لـ تيم كوكويل و "المعجم النقدى للسينما" ١٩٧٧ لـ ريتشارد رود .

ولعل أهم المصادر الثانوية لأفلام السينما ، بل وأكثرها حداثة – إلى جانب الكتب الأكاديمية – الصحف والمجلات الفنية . هذه تختلف تمامًا فالكاتب لا يعتاد عليها وعلى اختلافاتها عن المصادر الأخرى إلا بالتدريج حيث يعرف أهمية بعض منها ، وتوافق تلك الأهمية مع مواضيعه . والمقالات والعروض النقدية الموجودة فى هذه الصحف والمجلات تقدم قدرًا كبيرًا من المعلومات : حوارات مع الممثلين وكتاب السيناريو والمخرجين ، وحقائق ترتبط بخلفية إنتاج الأفلام ، وكذلك مداخل إلى أعقد القضايا المتصلة بصناعة السينما (كالأبعاد السياسية أو الملامح التشكيلية ، على سبيل المثال) .

والخطوة الأولى على طريق البحث فى المقالات النقدية عن الأفلام تبدأ من استعراض الفهارس التى من شأنها أن تضم الغالبية العظمى من المقالات والعروض ، وتشير إلى المجلات الدورية التى توجد فيها . ولاحظ ، بل تذكر دومًا ، أن العناوين أو المعلومات التى تبحث عنها يمكن أن تقع تحت عناوين مثل "السينما" أو "الأفلام" ، علاوة على الفهارس العامة (مثل "دليل الأدب الدورى" و "قسم الأفلام "من "مجلة اتحاد اللغات الحديثة ، البيليوجرافيا الدولية") .

عند النظر إلى الفهارس ، من المستحسن أن تبدأ من السنوات الأخيرة ، لتنتقل بعد ذلك إلى الوراء ، خلال الأعوام السابقة ، بغية إيجاد المقالات المتعلقة بموضوعك . فالمقالات الحديثة غالبًا ما تحوى معلومات جديدة . وحصر جميع المقالات فى فترة بعينها أمر غاية فى الأهمية ويمثل بداية طيبة ، ولكن قد لا تظهر أية معلومات عن فيلم تم إنتاجه حديثًا فى واحدة من تلك الفهارس . وفى هذه الحالة عليك بفحص قائمة المحتويات لأحدث الصحف والعروض السينمائية ، فى المجلات التى ظهرت فى الشهور القليلة الماضية .. وهناك كلمة أخيرة عن الفهارس : قد يستخدم الفهرس – وهذا كثيرًا ما يحدث – اختصارات خاصة بالصحف ، فكن متأكدًا من البحث عن دليل بتلك الاختصارات قبل أن تترك الفهرس .

والصحف السينمائية تختلف جوهريًا فى الجودة والتركيز . فقد يقابل الباحث فى مجال السينما عددًا كبيرًا من عناوين تلك الصحف لكثرتها وتنوّعها . بعضها يقدم مقالات نظرية معقدة، وبعضها يقدم المقابلات والعروض السريعة ، وبعضها يعتبر مصدرًا دائمًا للمعلومات المتصلة بالأفلام كصناعتها ، أو بعمليات إنتاجها كحرفة رابحة .

عليك أن تنظر فى إحدى ، أو كل الصحف التى قد تتصل بموضوعك . فعند استخدامها سوف تصير نابهًا بمميزات تلك الصحف وبمحدودية آفاقها . وعلاوة على هذه تعد الدوريات الأكثر تخصصًا ، والمجلات الفنية (بل وبعض الصحف مثل "نيوزويك" و "نيويورك تايمز" تعد مصادرَ منتظمةً للعروض السينمائية النقدية، والمقالات القصيرة والأكثر عمومية) .

تدوين الملاحظات عن المصادر الثانوية

يتطلب تدوين الملاحظات عن المصادر الثانوية ، قبل كل شيء ، شيئًا من الحكمة . إن كانت لديك فكرة أو موضوع استقر رأيك عليه ، عند البدء فى قراءة تلك المواد ، يتعين عليك أن تقرر ما يدعم أو يتحرى أو يكمل فكرتك . وإن كنت لم تزل تحاول توضيح حكمك ، فعليك بالقراءة بعقل مفتوح وواع كى لا تنساق وراء آراء الآخرين ، فى الوقت الذى صرت فيه ناقدًا لآراء لا تتفق معها . وغالبًا ما تزودك قراءة مقالة جيدة بالجملة أو بالفقرة الواحدة التى تبلور فكرتك عن فيلم ما ، وتشير إلى الطريق الذى يتعين عليك اتباعه . فاجعل عقلك مفتوحًا لتقبل الاقتراحات المختلفة ، وكن راغبًا فى اتباع الخيوط ، سواء كانت أفكارًا أم مصادر .

وكلما تيسّر ، اقفز عبر الصفحات ، أو اقرأ بسرعة ، المقالة أو الفصل من أى كتاب كى تعثر على فكرة عامة . ثم إن رأيت بدًا من التدوين ، فاقرأ ثانية قبل أن تشرع فى ذلك . استخدم البطاقات المتعددة لهذا الغرض ، واكتب فقط على واجهة البطاقة . وقد تبغى أن تضع عنوانًا موضوعيًا أعلى قمة كل بطاقة ، ليساعدك ذلك فيما بعد عند تنسيق البطاقات ، بما يتوافق مع منطق بحثك الذى تكتبه . فبمجرد أن تكون لديك فكرة كاملة عن موضوع المقالة أو الفصل ، استخدم بعضًا من هذه الإرشادات كى تحوّل المادة المقروءة إلى ملاحظات مدوّنة :

١ – إما أن تلخص الأفكار من جزء من مصدرك أو تقتبس بدقة الجمل أو العبارات التى قد ثبتت جدواها بالنسبة لك . إن فعلت ذلك فضع الاقتباس أو النص المقتبس بين

علامات تنصيص . وسواء لخصت أو اقتبست تأكد فى كلا الحالتين من أن تشير إلى كل المعلومات الضرورية عن المصدر بما فى ذلك أرقام الصفحات .

٢ – عند اقتباس جمل أو مقطوعات بشكل مباشر ، فافعل ذلك بعناية ، بمعنى ألا تنسخ فقرات طويلة تبدو مهمة ، وإنما تحاول أن تهضمها تمامًا برمتها قبل أن تأخذ منها . وإذا تأملت بتؤدة تلك الصفحات التى قد تكون ذات أهمية لفكرتك فيما بعد ، فالبحث نفسه سوف يساعدك على تنقيح أفكارك فى تلك المرحلة المبكرة ، فنادرًا ما يستخدم الباحث كل ملاحظة دوّنها ، أو موجز أعده ، فى نسخة بحثه النهائية . ولكن إذا ما حكمت العقل ، وتأملت المادة التى تختارها ، فلن تواجه فيضًا من البطاقات التدوينية ، مما قد يشوش أفكارك ، ولا يبلورها بوضوح .

٣ – لا تغير أبدًا فى كلمات النص المقتبَس ، بل انسخها كما هى ، كما لو كانت موجزًا . وإذا ما ظهر النص فيما بعد فى مقالتك فلن يبدو كنص مسروق . فالسرقة الأدبية تقع عندما يغير الباحث فى بعض من كلمات الاقتباس ، ثم يستخدمه كما لو كان من بنات أفكاره .

٤ – من المستحسن أحيانًا أن تحذف الكلمات ، أو عبارات من النص المقتبس ، قد لا تناسب النقطة التى تناقشها . عندما تفعل ذلك ، تتوجب الإشارة إلى الحذف ، بترك مسافات شاغرة بين الكلمات .

٥ – وسواء كنت تلخص أو تقتبس بشكل مباشر ، فقد ترغب فى أن تدون أيضًا استجابتك للمادة المقتبَسة لحظة الاتصال بها ، أو التعامل معها ، والتى قد تأتى اتفاقًا أو اختلافًا فى منظورها الفنى . تأكد أن ثمة علامة هناك تميز بين ما تعتقده وما تشتمل عليه كلمات النص ، أو الموجز ، وذلك باستخدام علامات التنصيص مثلاً .

كتابة البحث

بمجرد الانتهاء من مراحل بحثك الأولى ، يتعين عليك بعد ذلك أن تتجه صوب إعداد مقالة مصقولة ، بدمج ذلك البحث فى نسيج موضوعك فى نسخته النهائية . ويدهى أن طول البحوث يتراوح ما بين ٢٠٠٠ و ٦٠٠٠ كلمة (من ثمانى إلى أربع وعشرين صفحة

مطبوعة) ، وعلى الكاتب أن يراعى دائمًا جعل عدد صفحات بحثه ونوعيته ، تتوافق وطول المقال . **هذه بعض الإرشادات :**

١ – ابدأ بقراءة الملاحظات التى دونتها ، ثم نسقها فى تصنيفات مثل "مادة خاصة بالخلفية التاريخية" أو "مادة خاصة بالمواضيع" . لن تكون كل المعلومات التى جمعتها مفيدة بالضرورة ، عندما تشرع فى التركيز على موضوعك . فالكاتب الجيد يستطيع التمييز بين ما هو مفيد بالفعل وما هو غير مفيد . لا تظن أن حشد كم كبير من الاقتباس فى المقالات يرقى بمستواها ، فالمعلومات غير الضرورية قد تطفئ وهج مناقشتك .

إن كنت خططت بالفعل موجزًا لمقالتك ، فها قد حان الوقت لمراجعته ، وإعادة صياغته ، إن لزم الأمر ، فى ضوء بحثك . قد يعنى إعادة صياغة الموجز أحيانًا مجرد التهذيب والتشذيب بإضافة بعض المقاطع الانتقالية بغرض تعميق الرؤيا . وقد تضطر ، فى أحايين أخرى ، أن تعيد التفكير فى فرضيتك الأساسية ، فتغير مسارك أو تعيد بناءها ، بغرض استيفاء بعض من استنتاجاتك الجديدة . إن كانت رؤيتك الأصلية تقوم على فرضيات إخراجية تقف على الطرف الآخر من ضبط المخرج لمفردات عمله فى فيلم ما، يلزم هنا وبالضرورة أن تعيد صياغة فكرتك برمتها ، وأثناء تطوير مسودتك ، يتوجب أن تكون قادرًا على التعبير عن رؤية واضحة وسليمة نسبيًا – إن لم نقل دقيقة – فى ورقة بحثك .

٢ – اترك مساحات واسعة شاغرة بين السطور وفى الهوامش كى تضيف ، وتعيد ترتيب المعلومات ، قد ينتمى قدر من بحثك إلى قسم أوّلى من المقال . وقد تدعوك الحاجة إلى جملة ما ، كى تنتقل من النقطة (أ) إلى النقطة (ب) . اعط نفسك الحرية لتعدّل مادتك ، تمامًا كما تعدل وتعيد صياغة فكرتك الجوهرية .

٣ – اكتب أو اطبع نصوصك المقتبسة بدقة ، طبقًا لترتيب ورودها فى المسودة النهائية . ضع النصوص القصيرة (أقل من خمسة سطور) بين علامات تنصيص ، ودعها تجرى فى سياق النص الخاص بك. أما النصوص الأطول فهى لا تظهر بين علامات تنصيص، وإنما يتم عزلها عن النص المكتوب بحيث تظهر واضحة وسط الصفحة ومنسقة بانتظام .

٤ – أضف إلى اقتباساتك أية أو كل معلومات ببليوجرافية . فهذه المادة سوف تظهر فيما بعد فى قائمة الكتب المشار إليها ، ولكن من الأفضل أن تظهر قبل ذلك ، عند إعدادك للمسودة النهائية لسهولة التعرف على المصدر .

٥ – استحضر كل العناوين ، والتواريخ ، والمعلومات الفنية ، عند هذه النقطة تمامًا . فغالبًا ما يجدى هنا أن تُضمِّن نصك تاريخ السماح بعرض الفيلم بين قوسين بعد عنوانه . وإذا ما عزمت على أن تستخدم كلاً من عنوان اللغة الأجنبية والعنوان المترجم إلى الإنجليزية فراجع كليهما جيدًا قبل ذكر أى منها . وعندما تستخدم اسم مؤلف فى نصك ، فليكن الاسم كاملاً ، كما يظهر على عنوان المقال أو الكتاب أو العرض . وعند الإشارة إلى نفس الاسم فيما بعد ، استخدم فقط اسمه الأخير (من الضرورى فى معظم الأحيان استخدام اللقب إن وجد) .

٦ – هذه المسوَّدة الأولية قد تمكنك من كتابة أوصاف دقيقة للّقطات أو المشاهد التى تشير إليها . إن كان عليك استخدام أفلام أخرى كأمثلة ، فادرس هذه جيدًا قبل تضمينها النص .

٧ – عند مراجعتك لهذه المسوَّدة ، أدخل رؤيتك واقتباساتك حتى تحقق أكبر إفادة منها . ولكن لا تحشُ كل ما لديك فى قسم واحد من بحثك ، أو تقدم اقتباسًا بقول : إن "(س) يظن .... و (ص) يزعم ...." . إن فعلت ذلك اعتقدَ البعض أنك لم تدرس ، أو تتأمل كيفية إعداد بحثك بطريقة جيدة ومرضية . فالاستراتيجية البليغة تكمن فى شعورك تجاه المادة المستخدمة ، والاقتباسات الموظفة ، كأن تلاحظ مثلاً : "فى هذا العرض النابه للفيلم" ، أو "لعل هذا التعليق يقدم استجابة طبيعية تجاه الفيلم، وإن كانت نمطية". وفى بعض الأحايين تكون الملاحظات أو العبارات القصيرة سهلة الدمج مباشرة فى سياق النص . وإن كنت تقابل بعض التفسيرات المتعارضة بعضها لبعض فاجعل ذلك واضحًا من خلال الطريقة التى بها تقدم اقتباساتك وشروحك وتوظفها . ففى النهاية يجب أن يشعر قراؤك أنهم لم يقرأوا فقط وجهة نظر محددة ومعروضة بشكل تفصيلى فحسب ، وإنما أيضًا أن وجهة النظر تلك تقوم على أحكام صائبة عن الفيلم والحقائق المحيطة به وتصورات النقاد المطّلعين على جميع أبعاده .

٨ – إن جعلت نسختك النهائية سهلة القراءة فسوف تكون أيضًا سهلة الطباعة .

٩ – بعد أن تطبع النسخة النهائية من مقالتك ، افحص العناوين والتواريخ وأرقام الصفحات من أجل كل معلوماتك الببليوجرافية . تأكد أنك ذكرت كل الأعمال المستخدمة فى قسم "الأعمال المشار إليها" (أسفل) ، وإن أردت ، فاذكر أيضًا كل الكتب التى رجعت إليها ، (وربما لم تستخدمها) فى "الأعمال التى تم الرجوع إليها" (أسفل) .

١٠ – لا تنسَ دومًا أن تصور نسخة من بحثك قبل تسليمه ، تحسبًا لضياع النسخة الأصلية أو اختلاطها بأبحاث أخرى عند معلمك .

• الفصل السابع •

شكل المخطوطة

النسخة الخطية (المخطوطة)

بالرغم من أن كل معلّم ربما كانت له توقعاته ومتطلباته الخاصة بالنسبة للشكل النهائى الذى يقدم من خلاله المقال النقدى ، فهناك بعض **الخطوط الإرشادية العامة** التى يتبعها كل الكتّاب عند وضع ما يكتبونه فى شكله النهائى .

١ – اطبع بحثك بواسطة آلة كاتبة أو كمبيوتر . يجب الإشارة هنا إلى أنه بالرغم من أن طباعة المقالة قد تكون أمرًا عسيرًا على بعض الطلاب ، أن بعض المعلمين قد لا يكلِّفون طلابهم بطباعة أبحاثهم ، فإن النسخة المطبوعة تصنع الفرق ، بمعنى أن النسخة النهائية عندما تقدم بشكل طباعى أنيق ، فإنها – ببساطة شديدة – تتبدّى أكثر حرفيةً ، وعادة ما تُسهل قراءتها . وإذا ما أخذنا فقط البعد النفسى للمسألة ، فإن البحث المطبوع يفتح قناة اتصال بينك وبين قارئك الذى يتطلّع إلى عملك من البداية كشىء أخذته على محمل الجد . علاوة على ذلك يجد بعض الكتاب أن النسخة المطبوعة تسمح لهم بقراءة عملهم ومراجعته من منظور جديد . إن كان لديك الوقت ومهارة استخدام الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر ، فسوف تتأتى لك تلك الميزة وتستطيع أن تراجع بحثك المطبوع بنفسك .

٢ – استخدم حجم الورق المناسب لطباعة مقالتك، واطبع على وجه واحد من الورق ، مراعيًا أن تكون الحروف واضحة ونظيفة وسهلة القراءة . وإن استخدمت معالجًا للكلمات فليكن برنامجه ذا حروف عادية وواضحة ، ولتكن النسخة المطبوعة من خلاله للتسليم .

٣ – معظم المعلمين يفضلون أن تضع اسمك ، والتاريخ ، واسم المقرر المتصل به موضوع البحث ، فى ثلاثة سطور أعلى الصفحة الأولى جهة اليمين . ليس بالضرورة أن

تفصل بين صفحات العناوين ، وليس من المستحب استخدام أشياء إضافية أخرى ، حتى وإن كانت جمالية (مثل الملفات ذات الورق المقوى أو الأغلفة البلاستيك) ، لأن ذلك يعد مضيعة للمال ، وعبئًا على كاهل المعلّم الذى سيكون عليه – فى هذه الحالة – أن يحمل أطنانًا من الورق .

٤ – ليس من الضرورى ترقيم الصفحة الأولى ، ولكن تأكد من ترقيم كل الصفحات التالية. وعادة ما تظهر أرقام الصفحات أعلى كل صفحة فى المنتصف أو – الأفضل – فى الجانب الأيمن ، وإن كان الترقيم فى منتصف الصفحة من أسفل مقبولاً أحيانًا .

٥ – تأكد من ترك مسافات وهوامش فى كل صفحة من ناحيتى اليمين واليسار ، مسافتين أو ثلاثة وكذلك أعلى وأسفل الصفحة . من السخف الظن بأن المسافات عندما تكبر تعنى قصر محتوى الصفحة .

٦ – استخدم نفس المسافات المريحة للنظر بين السطور ، إلا بالنسبة للاستشهادات الطويلة التى تظهر فى منتصف الصفحة، فيمكنك تضييق المسافة بين سطورها إن شئت . (ولعل ورقة اتحاد اللغات الحديثة تحبذ استخدام المسافات الواسعة فى كل أنحاء البحث المطبوع ، لاسيما فى الرسائل الجامعية) .

٧ – اجعل عنوانك بارزًا فى أعلى منتصف الصفحة الأولى ، ثم اترك عدة مسافات لتبدأ المقالة . ابرز جميع كلمات العنوان ، مستخدمًا بنط كبير ، فيما عدا بالنسبة لحروف الجر والعطف والربط . استخدم علامات تنصيص لجميع عناوين الأفلام التى تظهر فى العنوان ، ولاتستخدم أية علامات تنصيصية مع أى جزء آخر من العنوان ، إلا إذا كان ذلك مستعارًا من مصدر آخر يتطلب التأكيد عليه أو إبرازه .

ولكن لو استخدمت استشهادًا من مصدر آخر ، داخل عنوانك ، فإن الجزء المستشهد به يظهر بين علامات تنصيص . ولاحظ أنه عندما لا يكفى سطر واحد للعنوان استخدم سطرًا آخر ، بدلاً من أن يمتد العنوان بعرض الصفحة كلها ، فى شكل غير مريح للنظر ، ولكن اجعل السطر الثانى فى منتصف الصفحة أيضًا تمامًا مثل الأول .

٨ – ابرز كل فقرة جديدة ، بترك نفس المساحة من يمين الصفحة .

٩ – ولا يتوقع معظم المعلمين أن ترفق ببحثك صورًا للقطات من الأفلام ، ولا حتى على غلاف البحث من باب لفت النظر . ولكن عندما يكون المقال مركزًا تمامًا على لقطة محددة أو سلسلة من اللقطات ، ففى هذه الحالة يستحسن استخدام لقطة أو عدة لقطات على سبيل الإيضاح ، على أن ترفق صورها فى ملحق خاص آخر البحث . إن استطعت الحصول على صورة للقطة أو صور لعدة لقطات لها صلة بالموضوع ، تأكد من أنها أصلية ، وعليها الرقم المميز واضحًا ، حتى تعرف مكانها فى الفيلم عند مناقشته فى مقالتك ، وبهذا تتحقق الفائدة المرجوة .

١٠ – دائمًا صوّر نسخة من مقالتك لضرورة الحاجة إليها ، إذا ما ضاعت النسخة الأصلية أو تاهت وسط مقالات أخرى .

١١ – دبّس بحثك فى الجانب الأعلى يمين الصفحة .

تصويبات اللحظة الأخيرة :

معظم الكتاب الجادين معرضون للقيام بتصويبات اللحظة الأخيرة. فبعد أن تكون مقالتك جاهزة فى شكلها النهائى المطبوع ، يجب أن تقوم بهذه التصويبات فى أضيق الحدود ، لأن كثرة التغييرات والتعديلات تشوه النسخة النهائية من العمل ، وتقلل من قيمته كثيرًا . ولكن عند المراجعة الأخيرة ، سوف تكتشف أغلاطًا بسيطة ، هجائية وإملائية، وهذه يمكن تصويبها بحرص، ودون ترك علامات خطية كثيرة على النص المطبوع .

عند وجود كلمة أو كلمتين غير صائبتين لسبب أو لآخر ، فهذه يمكن تصويبها بسهولة ، وذلك بشطب الخطأ وكتابة الصواب ، كما يمكنك إضافة كلمة أو عبارة إن شئت . وإذا ما تداخلت الكلمات مع بعضها البعض ، يمكن الفصل بينهما باستخدام خط مائل . أحيانًا ما تكشف مراجعة اللحظة الأخيرة عن فقرة كان يجب تقسيمها إلى فقرتين مثلاً ، فلا تتردد فى أن تفعل ذلك باستخدام علامة معينة لذلك ، على أن تلتزم بها طوال البحث إن اضطررت إلى تقسيم فقرات أخرى .

الاستشهادات :

عند كتابة النقد السينمائى ، يتعين عليك التعامل مع نوعين من الاستشهادات :

١ – عند الاقتباس من حوار أو تعليق من الفيلم نفسه، فليست هناك ضرورة لاستخدام الهوامش ، ويمكن تضمين الكلمات مباشرة فى نصك .

٢ – عند الاقتباس من المقالات أو الكتب التى بحثت فيها ، أو المقابلات مع بعض ممن شارك فى عمليات الإنتاج ، فهنا يلزم استخدام هامش أو توثيق من نوع ما . إن كانت هذه الاستشهادات مقطوعات قصيرة ، يمكن حشرها مباشرة فى سياق الكلام . كأن تقول مثلاً : «"وصف أحد النقاد البارزين هذا الفيلم " كدراسة فى حالة الخواء التى فرضت نفسها فى فترة ما بعد الحداثة » .

وسواء كانت المقالة قصيرة أو طويلة ، فهذا ليس له علاقة باستخدام الاستشهادات ، ولكن عند الاستعانة بهذه الاستشهادات ، يجب استخدام علامات الترقيم المناسبة ، ويجب توزيعها بحكمة خلال المقالة كلها (لا تجعل مقالتك سلسلة متواصلة من النصوص المقتبسة) . وهذه بعض الخطوط العريضة التى يجب الاسترشاد بها :

١– بصرف النظر عما تقتبس ، كن دقيقًا وراجع ، كلما تيسر ، النصوص المقتبسة أثناء مراجعتك الأخيرة للمسودة فى أغلب الأحيان. يجب أن تتوافق الاستشهادات تمامًا مع أصولها فى الهجاء والإملاء وعلامات الترقيم . إن أضفت مادة إلى النص المقتبس ، ضع جميع كلماتها بين قوسين ، وإن استخدمت علامة مع كلمة أو عبارة بغرض التوكيد عليها ، فقل إن التوكيد من عندك وليس موجودًا فى الأصل . إن احتجت أو أردت حذف كلمات رأيت أنها غير ضرورية فى نص مقتبس ، فاترك مسافات شاغرة لتبين موضع أو مواضع الحذف . وليس ثمة حاجة لهذه المسافات الشاغرة إن جاء الحذف فى أول أو آخر الجملة ، أما إن جاء وسط الكلام فى جملة مستقلة فاترك المسافة المطلوبة واستخدم نقطة لتبين موضع انتهاء الجملة المحذوفة .

٢ – لا تستخدم الاستشهادات لتنوب عنك فى التعبير عن رأيك ، أو لتأخذ الكم الأكبر من مقالتك ، بل استخدمها لتوظفها جيدًا فى نسيج البحث فى إطار الأفكار التى تناقشها .

٣ – إن كنت تقتبس جزءًا كبيرًا من حوار أحد الأفلام أو من محادثة بين شخصيتين، فاجعل ذلك فى سطور بينها مسافة صغيرة وسط الصفحة لتبرزه ، بدلاً من استخدام علامات التنصيص من حوله . المقطوعات التى تزيد على أربعة أسطر مطبوعة ، يجب أيضًا أن تكون بارزة وسط الصفحة ، بدون علامات تنصيص . وعندما تبرز حوارًا أو مقطوعات طويلة وسط الصفحة استخدم المساحات الكبيرة بين سطورها مستهديًا فى ذلك بما نصحك به معلمك . (معظم مؤسسات النشر المرموقة تتطلب أن تكون تلك النصوص منسقة بشكل ثابت بنفس المساحة الكبيرة بين سطورها ، تمامًا مثل المساحات الأخرى فى جميع أنحاء النسخة المطبوعة من البحث، وإن لم يلتزم بعض الطلاب بذلك .) .

٤ – قدم لاستشهاداتك بطريقة ما . لا تكتفِ فقط بإنهاء جملة والشروع فى الجملة التالية ، باستشهاد غير ممهد له ، فى أغلب الأحيان ، يتم ذلك من خلال ذكر اسم صاحب الاستشهاد أو مصدره ، كأن تقول مثلاً : "أندريه بازان يعلق قائلاً : ..." ، أو "كما ذهب كراكاور فى "نظرية الفيلم" : .... أما بالنسبة للاستشهادات التى لها أهمية خاصة لموضوعك ، أو التى يصعب ربطها بفكرتك ، فيمكن اللجوء إلى عبارة أو جملة قريبة من معنى الاستشهاد لصياغة النقطة الأساسية التى لا تريد أن تضيع منك ، كأن تقول مثلاً : "النقاش حول العلاقة بين الصورة السينمائية والواقع المادى تصير قضية اجتماعية جوهرية ، فى أعمال أندريه بازان . فكما يقول ..." .

٥ – عند دمج الاستشهادات فى جملك ، اجعلها واضحة قدر الإمكان ، وعدّلها ، بحيث تتوافق مع سياق الكلام دون إحداث إرباك فى البناء أو تشويش فى المعنى .

٦ – استخدم – إن شئت – النقاط والفواصل داخل علامات التنصيص والنقطتين والفاصلة المنقوطة خارجها . أما علامات التعجب والاستفهام والشرطة ، فهذه تستخدم داخل علامات التنصيص ، إن ظهرت كجزء من المقطوعة الرئيسية ، وخارجها لو كانت جزءًا من جملتك .

٧ – عند وجود استشهاد داخل الاستشهاد الذى تقتبسه ، استخدام علامات تنصيص مفردة – وليست مزدوجة كالعلامات العادية – لتميز ما فى داخل الاستشهاد : « لعل أكثر الأمور استفزازًا وإشكاليةً فى أعمال كراكاور "خلاص الواقع المادى" » . عندما يكون

مثل هذا النص الذى يقع داخل نص آخر جزءًا من مقطوعة بارزة وسط الصفحة ، فسوف يظهر بين علامات التنصيص المزدوجة ، نظرًا لأن النصوص البارزة وسط الصفحة لا تأتى عادة بين علامات تنصيص .

٨ – وعلامات التنصيص المزدوجة تستخدم عمومًا لتميز الأعمال الأقصر من الكتب مثل المقالات والقصائد الشعرية القصيرة والأغانى . أما الكتب فعادة ما تكتب بحروف بارزة ، وكذلك الحال بالنسبة للقصائد الطويلة وعناوين ألبومات الأغانى والمسرحيات واللوحات الفنية وما إلى ذلك . وسواء كان الفيلم قصيرًا أو طويلاً فإن عنوانه دائمًا بين علامات تنصيص (أو – إن تيسر – حروف مائلة) . عناوين الأغنيات داخل الأفلام تجىء بين علامات تنصيص . إن كان النص السينمائى قائمًا على رواية ، فإن عنوان الرواية يأتى أيضًا بين علامات تنصيص وإن كان السيناريو يقوم على قصة أو قصيدة شعرية ، فعنوان كل من هذه يأتى بين علامات تنصيص . وعناوين العروض التليفزيونية تظهر بين نفس العلامات وكذلك أيضًا جميع فقرات تلك العروض .

ذكر المصادر

عندما تكتب مقالة يجب أن يكون لديك تصور واضح لما عليه تفكيرك ، ولما تستعيره من الآخرين . فذكر وتدوين تصورات الآخرين وتعليقاتهم ، لا يقللان أبدًا من قيمة أو قوة بحثك ، بل على العكس تخدمك هذه الخطوة فى تعقيد أفكارك ومنحها الجدة والأصالة ، عند وضعها فى سياقها الصحيح بين الآراء الأخرى . ولكن المشكلات تنجم عندما يعتقد قارئ – لسبب أو آخر – أنك لا تفصل جيدًا بين تصوراتك وآراء كاتب آخر . فى هذه الحالات تضيع الثقة القائمة بين القارئ والكاتب ، ومن ثم يبدأ القارئ – على الأقل – فى الشك فى مقدرة الكاتب على استيعاب ما يقوله . وإذا نشأ شعور بالريبة فى أنك قمت بسرقة أدبية ، فإن ذلك يقضى على الجهد الذى بذلته فى كتابة بحثك . ومن هنا فعند القيام بالبحث والكتابة ، حاول أن تجعل فاصلاً واضحًا بين الجمل والكلمات المأخوذة مباشرة من مصدر آخر ، وبين العبارات أو الملخصات المأخوذة من شخص ما ، وبين أيضًا الأفكار العامة التى تنتمى إلى مرجع ثالث .

القطعة التالية يمكن الاستشهاد بها كمثال على اختلاف مقتضيات ، وتعدد استراتيجيات ذكر المصادر الثانوية :

> إن أصحاب الواقعية الجديدة كانوا يحاولون خلق سينما مختلفة ، ترتبط بشكل حميمى بالتجربة المعيشة : فالممثلون غير المحترفين والتقنيات المعقدة والموقف السياسى والأفكار لا التسلية والترفيه ، كل هذه العناصر وقفت على الجانب الآخر من أفلام هوليود ذات الطابع الجمالى المتمثل فى نعومة الموضوع وتدفق الأسلوب الفنى والتركيز على الجانب الإمتاعى وحرفية العاملين . ومع أن الواقعية الجديدة كحركة فنية فى مجال السينما لم تستمر سوى حتى بداية الخمسينيات من القرن الماضى ، فتأثير نظريتها الجمالية لاتزال موجودة . فى حقيقة الأمر استطاع زافاتينى وروسيلينى ودى سيكا وفسكونتى تحديد القواعد الأساسية التى قُدر لها أن تستمر ثلاثين عامًا ، بما أوحى بأن أفلام هوليود لن تسترد عافيتها أبدًا . [جيمس موناكو ، "كيف تقرأ فيلمًا سينمائيًا" ، نيويورك ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٨١ ، ص٢٥٣.] .

١ - **استشهاد مباشر :** يمكنك أن تصيغ عبارات من هذه المقطوعة أو المقطوعة برمتها بالطريقة التى تريدها كى تخدم فكرتك . فى هذه الحالة عليك بتقديم تلك العبارات أو الجمل ووضع الصياغة اللازمة داخل علامات تنصيص ، ثم اتبع الإرشادات السليمة فى العمل (عادة اسم المؤلف ورقم الصفحة) بين قوسين ، هكذا :

> « لم تكن الواقعية الجديدة مجرد ظاهرة محلية قصيرة الأجل . فكما يذهب جيمس موناكو فى قوله : مع أن الواقعية الجديدة كحركة فنية فى مجال السينما ، لم تستمر سوى حتى بداية الخمسينيات من القرن الماضى ، فتأثير

> نظريتها الجمالية لا تزال موجودة . فى حقيقة الأمر استطاع زافاتيى وروسيليني ودى سيكا وفسكونتى تحديد القواعد الأساسية التى قُدر لها أن تكون مؤثرة على مدى ثلاثين سنة تالية . فمن الناحية الجمالية لن تسترد أفلام هوليود عافيتها أبدًا " ».
>
> ["كيف تقرأ فيلمًا سينمائيًا" ، نيويورك ، مطبعة جامعة اكسفورد ،١٩٨١، ص ٢٥٣.] .

قد يختلف المنهج الدقيق الذى تستخدمه عند الإشارة إلى مصدر نص استشهدت به (أسفل) ، ولكن لابد من ذكر أية معلومات عن مصدرك بعد الاقتباس المباشر .

٢ - **صياغة أو تلخيص المعلومات** : يحدث أحيانًا أن تكون الصياغة الخاصة بقطعة ما أقل أهمية من الفكرة الأساسية . وهذا ما يدعو بعض الكتاب إلى الشرح أو التلخيص . وشرح أو إعادة صياغة معانى كاتب ما ، يعنى ببساطة توليف ذلك المعنى مع سياق حديث الكاتب وفكرته العامة . أما التلخيص فعادة ما يوحى هذا بتصغير حجم المقطوعات الأصلية ، ولكن بشرط أن تحتفظ بمعناها الكامن فى الصياغة الجديدة . وعادة ما يفضل التلخيص على الشرح ما لم يكن الكاتب واضحًا فى أسلوبه . ومع ذلك يجب فى أى من الحالتين الاعتراف بالفضل ، وذلك بذكر المصدر الأصلى ، كما يتضح من خلال المقطع التالى :

> فى كتابه "كيف تقرأ فيلمًا سينمائيًا "يشير چيمس موناكو إلى أن مخرجى الواقعية الجديدة الإيطاليين كانوا مشغولين بالتجربة المعيشة ، وكانت لهم آراؤهم المشتركة عن صياغة الأفلام ، لاسيما فيما يختص بـ : الممثلين الهواة والتركيز على الفكر والسياسة والنظرة غير البراقة على عكس أفلام هوليود . ومن خلال أفلام بضعة مخرجين خصيصًا من أمثال زاڤاتينى وروسيلينى ودى سيكا وفسكونتى فرضت جماليات الواقعية الجديدة تأثيرها على مدى ثلاثين سنة بعد ظهورها الأول فى أواخر

> الأربعينيات . وإلى حد ما لم تتمكن أفلام هوليود من استرداد عافيتها كاملة بعد أن وقعت أسيرة للموجة الجديدة » . [نيويورك ، مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٨١ ، ص٢٥٣ .] .

٣ – **ذكر مصدر الفكرة :** أحيانًا يستعير كاتب فكرة ليوظفها بطريقة عامة أو خاصة ، ولا يرى من الضرورى الاقتباس من الأصل أو حتى الشرح أو التلخيص ، فإن قررت أن الفكرة أصلية تمامًا ، بشكل يحتم عليك ذكر المصدر ، فتأكد من فعل ذلك ، حتى وإن كان لديك شك . فأفضل لك أن تذكر المصدر بدلاً من أن تتهم بالسرقة . فى مقالة عن واقعية أفلام هوليود فى الستينيات من القرن الماضى ، على سبيل المثال قد يدلى كاتب بهذه الملاحظة العابرة : "رغم أن كثيرًا من النقاد يعتبرون هوليود عالمًا مغلقًا على نفسه ، فإن حركة الواقعية الجديدة ، كما أوحى جيمس موناكو كان لها تأثير محدد على الأفلام المنتجة فى هوليود والتى تبعتها" . ليس ضروريًا الإتيان بأية إشارة شكلية ، أكثر من ذلك هنا ، باستثناء – طبعًا – إضافة كتاب موناكو إلى قائمة "الأعمال المشار إليها" بالبحث . غير أن مثل هذه الإشارات العامة ، مهمة لأنها لا تقلق قارئك ، علاوة على أنها عادة ما تمنح عملك المصداقية .

ملاحظة : إن المعلومات ، أو أجزاء الحوارات التى ستقطعها من فيلم ما ، لا تلزمك بأى ذكر شكلى لمصدرها ، طالما أنك تشير بوضوح إلى عنوان الفيلم الذى تأتى منه . ولكن إن كنت تستخدم نصًا سينمائيًا ، فعليك بذكر مصدره . وأخيرًا إن علمت أن هناك أكثر من نسخة للفيلم يتم عرضها فى آن واحد ، كما كان الحال بالنسبة لفيلم "الرجل الذى سقط إلى الأرض" (١٩٧٦) أو "م" ، فمن المستحسن أن تذكر أية نسخة معروضة تستند إليها .

البدهيات :

بينما تواصل القراءة عن الأفلام ، وتناقشها ، وتكتب عنها ، سوف تبدأ بإدراك أن ما أخذته فى السابق على أنه رأى جديد ، أو فكرة أصلية ، لم يكن فى حقيقة الأمر سوى أمر من الأمور البدهية . وهذا ما يحدث دومًا عندما يكتسب القارئ خبرة كبيرة فى مجال

قراءته . وهكذا ، فقد تميل إلى الاستشهاد أو الإشارة إلى مقالة يلاحظ صاحبها بأن « حركة الواقعية الجديدة الإيطالية بدأت بشكل فعلى عام ١٩٤٥ ، بعرض فيلم روسيلينى "روما مدينة مفتوحة" » . ولكن كلما ينضج وعيك ، وتألف ما كتب عن أفلام تلك الحركة ، فسوف تدرك أن تلك المعلومة التى أردت الإشارة إليها بدهية ، بمعنى أنه يمكن مصادفتها فى مصادرها الكبيرة ، ومن ثم عدم الحاجة إلى توثيقها . فعند توظيفها فى مرحلة متأخرة من بحثك ، فقد تقرر – نتيجة لذلك – أنه ليس ثمة ضرورة لذكر مصدر بعينه لها .

إن حال المعرفة فى حقيقة الأمر فى تغير دائم . فعندما تصدر عبارة ، وتنشر للمرة الأولى ، قد تبدو كما لو كانت رأيًا أصليًا نسبيًا ولكن بمجرد أن تستوعبها الكتابة النقدية عن الأفلام ، فإنها تصير تدريجيًا معلومة شائعة . عليك بتحكيم العقل عندما يتعين عليك أن تقرر ما إذا كانت المعلومات بدهيات أم لا . فى القطعة سابقة الذكر التى جاءت على لسان جيمس موناكو ، على سبيل المثال ، لن يجد القارئ واسع الاطلاع بدًا من عدم الاستشهاد بـ موناكو ، أو على الأقل بالإشارة إليه ، إذا ما استخدم فكرة الممثلين غير المحترفين الذين وظفتهم أفلام حركة الواقعية الجديدة ، أو النظرة غير البراقة أو حتى اعتماد تلك الأفلام على قدر من الالتزام السياسى . أما القارئ محدود الاطلاع فقد يشعر بالقلق إن لم يذكر الإشارة إلى مصدر السياق الذى وردت فيه معلومته ، هنا أيضًا اتبع هذه النصيحة البسيطة : **إن شككت فى ضرورة الإشارة من عدمها ، فقم بالاستشهاد واذكر المصدر .**

توثيق المصادر

قد يكون توثيق المصادر أمرًا محيرًا ، لأن هناك طرقًا كثيرة جدًا يمكن اتباعها فى عمليات التوثيق . فى إنجلترا مثلاً دَرَج البحاثة على استخدام نظام مختلف بعض الشىء ، لا سيما فيما يختص بعلامات الترقيم . وفى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها ، كانت هناك – ولم تزل – طرق متعددة يختار الباحث من بينها عند توثيق مصادره . ويستطيع الفرد أن يجد فى أية مجموعة من المقالات أو الكتب الطريقة التى أقرها "اتحاد اللغات الحديثة" ، أو طريقة شيكاغو ، أو نظام الهوامش أسفل الصفحة أو هوامش النهاية . حتى

طريقة "اتحاد اللغات الحديثة" ، وهى أكثر طرق البحث عمومية وذيوعًا وشيوعًا فى العالم كله – إن لم نقل أكثرها كفاءة . حتى هذه قد أدخلت عددًا من التعديلات مؤخرًا ، مما يستوجب مراجعتها دومًا ، ومعرفة الجديد الصادر عنها وهى – كما قلنا – حجر الزاوية بالنسبة لأى بحث أكاديمى . ورغم أنك يجب أن تراجع معلمك لتعرف ما إذا كان هناك أسلوب بعينه يفضّله لبحثك ، يمكنك تبنى الطريقة التالية ، إذ إنها تقوم على طريقة "اتحاد اللغات الحديثة" بعد إضافة أحدث التعديلات ، ومن ثم فهى تناسب كل الحالات :

هناك نوعان من الهوامش يمكن أن تظهر فى مقالة أو كتاب :

١ – هوامش توثيق للمصدر الذى تقتبس منه عبارة أو فكرة .

٢ – هوامش تعطى تعليقًا على جزء من نص أو من اقتباس تستخدمه .

هوامش للتوثيق :

فى السابق كان الكاتب يوثق مصادره باستخدام إما هوامش أسفل الصفحة أو هوامش نهاية الفصل ، ولكن بعد صدور قائمة قواعد "اتحاد اللغات الحديثة" فى زيها الجديد ، لم يعد الكاتب بحاجة لاستخدام الهوامش ، إلا عند التعليق على مصدر يستخدمه . الشكل الجديد للهوامش المستخدمة لتوثيق مصدر ، لها الآن بنية ذات جزئين : إشارة داخل نصك ، وقائمة للأعمال المذكورة تختم التوثيق بنهاية مقالتك . ومع هذه النوعية من الهوامش انتفت الحاجة إلى ترقيم إشاراتك. فبدلاً من ذلك، وحيثما كان هناك استخدام لمصدر سواء كان واضحًا أو ضمنيًا ، استخدم إحدى الطرق التالية لتوثيق المصدر :

١ – اذكر الاسم الأخير للمؤلف وأرقام الصفحات بين قوسين بنهاية الجملة :

> لقد وصفت دراسة حديثة هذه الصور المفرغة على أنها "لقطات الوسادة" . (بيرش ١٦٠ – ٦١) .

٢ – إن كنت تستخدم الاسم الأخير للمؤلف فى جملتك ، فاذكر فقط رقم صفحة المصدر بين القوسين :

> لقد وصف نويل بيرش هذه اللقطات المفزعة على أنها "لقطات وسائدية" . (١٦٠ – ٦١) .

٣ – عندما تشير إشارة عامة – لا خاصة – إلى اسم مؤلف تم ذكر اسمه في جملتك ، فاحذف أية إشارة بين الأقواس ، ووثق المصدر فقط في قائمة "الأعمال المذكورة" :

> في دراسة للسينما اليابانية في الفترة من ١٨٩٦ حتى ١٩٣٣ ، يتناول نويل بيرش المواضيع المحددة للأفلام ويشرح بإقناع جمال الأفلام المبكرة للمخرج أوزو التي لا تضارع وتلك التي صنعها بعض المخرجين الأقل شهرة .

رغم أن هذه الإشارة مختصرة وعامة ، فهي غير كاملة ، إلا إذا تم ذكر كتاب (بيرش) في قائمة "الأعمال المذكورة" .

لاحظ أنه عند ذكر اسم المؤلف ورقم الصفحة ، فلا ضرورة لاستخدام علامات ترقيم بين الاثنين . عادة يتم فتح القوس عند نهاية الجملة وتتبعه نقطة . ولكن نادرًا ما تلجأ إلى وضع الإشارة عند نهاية عبارة ، حيث غالبًا ما تتبع ذلك فاصلة :

> رغم أن أحد الدارسين شرح بشكل مقنع نوعية "لقطة الوسادة" في أفلام أوزو (بيرش ١٦٠ – ٦١) ، اختلف آخرون حول طبيعة تلك اللقطات .

عندما تكون الإشارة مقطوعة طويلة ، وذات موضع بارز وسط الصفحة ، يأتي التوثيق بين القوسين ، بعد النقطة الأخيرة بنهاية المقطوعة :

> لقد أشاد ناقدان آخران – لم يهتما كثيرًا بإبداعات أوزو الفنية – بأفلام المخرج المتأخرة ووجدوا سّر جمالها في تصوراتها عن بنية الأسرة :
>
> في كل فيلم من أفلام أوزو يتواجد العالم كله في أسرة واحدة . أطراف الأرض لا تبعد أكثر من المنطقه الخارجية للمنزل . فالناس أفراد في أسرة لا في مجتمع ، رغم أن الأسرة قد تكون مشتتة كما في "قصة طوكيو" ، أو منقرضة

> تقريبًا كما فى "الربيع المتأخر"، أو "أضواء طوكيو الخافتة"، أو ربما أسرة بديلة، الجماعة الصغيرة فى صحبة كبيرة، كما فى "الربيع المبكر". (أندرسون وريتشى، ٣٥٩)

سوف تكون هناك، ولا شك، تنويعات على هذه الطرائق التوثيقية. على سبيل المثال، إذا اشتملت مقالتك على إشارات إلى أكثر من عمل لنفس المؤلف يتعين عليك أن تتأكد من التنويه عن عنوان العمل الصحيح فى نصك : (بيرش، نظرية ممارسة صناعة الأفلام، ٧٦). وعلى نفس المنوال، إذا استخدمت مؤلفين مختلفين بنفس الاسم الأخير، تأكد من ذكر الأسماء الأولى، أو الحروف الأولى منها فى أية إشارة إليهما. وعند ذكر عمل اشترك فى كتابته أكثر من مؤلف، اذكر كل اسم على حدة. وإن كان هناك أكثر من ثلاثة مؤلفين، استخدم الاسم الأول متبوعًا : بكلمة "وآخرون". وأخيرًا بالنسبة للقطع التى تقع فى أكثر من مجلد، ضع رقم المجلد ونقطتين بعد اسم المؤلف بين القوسين : (رود ٢ : ٩٩١).

الأعمال المذكورة :

إن قائمة الأعمال المشار إليها والتى تظهر فى نهاية مقالتك، تمثل التوثيق الكامل للأعمال التى تشير إليها بأية طريقة. لا تضمِّن تلك الكتب أو المقالات التى رجعت إليها، ولكنك لم تستخدمها، إلا إذا أشار عليك معلمك بذلك. إن كان ضروريًا، تستطيع دائمًا أن تتبع قائمة "الأعمال المذكورة" بقائمة أخرى تحت عنوان "الأعمال التى تم الرجوع إليها". هاتان القائمتان يجب أن تبدأ كل منهما فى صفحة منفصلة بعد نهاية نصك أو حواشى النهاية، ويجب أن يستمر الترقيم بنفس التسلسل.

ويجب إدخال عنوان "الأعمال المذكورة" وسط الصفحة من أعلى (بدون علامات تنصيص أو أية خطوط تمييزية). وإعداد هذه القائمة لا يختلف عن إعداد قائمة ثبت المصادر والمراجع (الببليوجرافيا)، وذلك بذكر الأسماء الأخيرة أولاً مرتبة هجائيًا، مع الحفاظ على باقى القواعد المتعارف عليها. ولكن هذه بعض الخطوط العامة للاسترشاد بها، وهى من ورقة "اتحاد اللغات الحديثة" :

* إن كنت تذكر أكثر من عمل لنفس المؤلف ، فرتب الأعمال هجائيًا طبقًا لعناوينها (وتجاهل أدوات التعريف أو التنكير) . وبدلاً من أن تكرر اسم المؤلف بعد ذلك ، عند ذكره للمرة الأولى استخدام ثلاث شُرَط فى مكان الاسم .

* استخدام العناوين المصغرة أو المختصرة ، كلما تيسر ذلك ، سواء بالنسبة للمكتبات أو لدور النشر .

* لا تستخدم ص أو ص ص لتشير إلى أرقام الصفحات .

* بالنسبة لمقالات الدوريات ، استخدم نقطتين لتفصل المجلد وسنة النشر عن أرقام الصفحات المحددة .

* استخدم الاختصارات لتحدد دور الكاتب المذكور (مثل ن : ناشر ، أو ت : ترجمة ، أو ح : تحقيق) .

هذه بعض الأمثلة الدالة على كيفية رصد "الأعمال المذكورة" بشكل منهجى :

– كتاب لمؤلف واحد :

ايفرسون ، وليامز ك . "الفيلم الأمريكي الصامت" . نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٧٨ .

– كتابان أو أكثر لنفس المؤلف :

أندرو ، جى . دادلى "آراء فى نظرية الفيلم" . نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٨٤ .

——— " أهم نظريات الفيلم " نيويورك مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٧٦ .

– كتاب لمؤلفيْن أو أكثر :

تالبوت ، ديفيد ، وباربارا جوتلين . "اختلافات إبداعية : حلقات للثائرين على هوليود" . بوسطون . مطبعة ساوث إند ، ١٩٧٨ .

– كتاب محقق :

كوريجان ، تيموثى ، ح "أفلام فرنر هرتزوج : بين الوهم والتاريخ" . نيويورك ولندن : مثوين ، ١٩٨٦ .

– كتاب لمؤلف ومحقق :

بيرش ، نويل . "إلى المراقب البعيد : الشكل والمعنى فى السينما اليابانية" . ح . آنيت ميتلسون . بيركلى ولوس انجيليس : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨١ .

– مقال بين مجموعة مقالات منشورة فى كتاب :

جونستون ، كلير . "سينما النساء وسينما الضد . أفلام ومناهج" . ح . بيل نيكولاس . بيركلى ولوس أنجيليس : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦ . ٢٠٨ – ٢١٧ .

– كتاب مترجم :

بيرش ، نويل . "نظرية ممارسة صناعة الأفلام" . ت . هيلين . لين . برنستون : مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٨١ .

– كتاب فى أكثر من مجلد :

آجى ، جيمى . "آجى والسينما" . ٢ مج . نيويورك : كروسيه ودنلاب ، ١٩٥٨ .

– مقال فى صحيفة متواصلة الترقيم لصفحاتها :

بروثتاين ، روبرت . تواريخ الأفلام : تأملات فى أفلام الرعب ، . "بارتيزان ريڤيو" ٢٥ (١٩٥٨) : ٢٩١ .

– مقال فى صحيفة تعطى كل إصدار ترقيمًا خاصًا :

بترو . باتريس ، الثقافة الإعلامية والنساء : مكان التليفزيون فى الدراسات السينمائية : "جريدة السينما" ٣٠٢٥ (١٩٨٦) : ٥ – ٢١ .

- عروض نقدية ومقالات فى مجلات أسبوعية أو دوريات يومية أو صحف :

ساريس ، أندرو . "محتجز فى شوارع سوهو سيئة السمعة" : "صوت القرية" ١٧ سبتمبر ١٩٨٥ : ٥٤ .

مقابلات :

كير وساوا ، أكيرا . مقابلة . "صناعة الأفلام لكل الناس" ، « سينما الشرق » . مع كيوكو ميرانو ٤٠١٤٠٤ (١٩٨٦) : ٢٣-٢٥ .

هوامش التعليقات الإضافية :

قد يريد الكاتب أحيانًا أن يستخدم هوامش النهاية أو أسفل الصفحة ، لا ليوثق مقطوعة استشهد بها ، وإنما ليشرح أو يعلق عليها . مثل هذه الهوامش يجب أن تظهر فى صفحة منفصلة ما بين نهاية مقالتك وصفحة "الأعمال المذكورة" ، هذا إن لم تظهر أسفل الصفحة التى تضم الاستشهاد هنا العنوان الذى يجب أن يتوسط الصفحة من أعلاها ، يجب أن يكون "الهوامش" أو "هوامش النهاية" ، حيث ترتب الهوامش بشكل دقيق ، على أن تقابل أرقامها نفس الأرقام المذكورة فى نصك ، حتى لا يحدث نوع من الارتباط أو الفوضى .

وعمومًا ، هناك نوعان من هوامش النهاية أو هوامش أسفل الصفحة : (أ) واحد يعطى تعليقًا إضافيًا على نقطة أو ملاحظة فى نصك . و (ب) آخر يرشد القارئ إلى مصادر إضافية ، كما يتضح من هذين المثالين :

قبل عام ١٩١٧ ، كانت ثقافة الروس أوروبية بشكل عام(١)

(أ) رغم أن هذه العبارة لا يختلف عليها معظم مؤرخى السينما ، فإن الدراسات الحديثة تبين أن ثمة أبعادًا ثقافية فى السينما الروسية يمكن تتبعها فى روسيا حتى قبل ١٩١٧ .

(ب) لتفاصيل أكثر وللوقوف على قضية ثقافة السينما الروسية المبكرة ، انظر : لايدا ٣ - ٩٠ ، وتيلور ١ - ٢٠ .

لاحظ أن الإرشادات وأرقام الصفحات فى الهامش الثانى مختصرة ، ذلك لأنها سوف يتم توثيقها تمامًا فى قائمة "الأعمال المذكورة" ، كالتالى :

لايدا ، جاى ."كينو" . ط٣ . برنستون : مطبعة جامعة برستون ١٩٨٣ . تيلور ، ريتشارد سياسة السينما السوفيتية" : ١٩١٧ – ١٩٢٩ . كمبردج : مطبعة جامعة كمبردج ، ١٩٧٩ .

بعض التقاليد شائعة الاستخدام

كلنا معرض للأخطاء التى تستوجب اهتمامًا خاصًا عند الكتابة أو المراجعة . بعض الطلاب ، على سبيل المثال ، يخطئون فى استعمال بعض الضمائر ، بينما يجد آخرون مشقة فى ضبط قواعد الإملاء أو النحو ، ومن ثم لابد من عمليات المراجعة المستمرة ، حتى يتم تلافى مثل هذه الأغلاط اللغوية . علامات الترقيم نفسها ، من فاصلة وفاصلة منقوطة ونقطتين ، مثل هذه العلامات تمثل مشكلة بالنسبة لأى كاتب ، حيث يظل يتأمل تركيب جمله وبناءها وتحديد العلاقات بين أجزاء الكلام ، لاستخدام علامة الترقيم المناسبة ، كى يستقيم الأسلوب . كل هذه أمور لا يجب الاستهانة بها عند الكتابة عن أفلام السينما ، أو عن أى موضوع آخر ، وعلى الكاتب دومًا أن يدرك مدى خطورتها ، ومدى أهمية المراجعة والتصويب . هذه بعض النماذج لأكثر الأغلاط شيوعًا فى كتابة النقد السينمائى :

الأسماء :

دائمًا تأكد من أسماء المخرجين وعناوين الأفلام وأسماء العاملين بها والشخصيات والممثلين ، ومن الهجاء الصحيح لتلك الأسماء . فقد تكون لها هجاء مختلف ، مما يستدعى اهتمامًا خاصًا لكتابتها بشكل سليم . فبعض الأسماء تكتب بطريقة معينة ، يجب الالتزام بها ، كاستخدام الحروف الأولى ، مثلاً ، قبل الاسم الأخير (كما هو الحال بالنسبة للمخرج المعروف د . هـ جريفيث) ، ومن ثم يجب أن تظّهر هذه الأسماء كما استخدمها صاحبها . وفى أغلب الأمثال الأخرى نجد الألقاب مثل السيد أو "السيدة" أو "الآنسة" ، ولكن هذه يجب إسقاطها والاكتفاء بالاسم كاملاً ، على أن تتم الإشارة إلى نفس الاسم بالشكل نفسه فى كل أجزاء المقال .

العناوين :

يجب استعمال العناوين الكاملة للأفلام أو الكتب بحروف واضحة بين علامات تنصيص ، عند الإشارة إليها للمرة الأولى ، حيث يستطيع الناقد بعد ذلك تبنّى شكل مختصر دارج لتلك العناوين ، مثل كتاب "مرحلة تكوين دادلى كرافيتز" (١٩٧٤) الذى يصير مجرد "دادلى كرافيتز" . من الصواب مراجعة هذه العناوين ، ذلك لأن العناوين المختصرة هى الأكثر شيوعًا وذيوعًا ، مثل "كوبريك ٢٠٠١" والمقصود بذلك العنوان الأصلى الكامل وهو : "٢٠٠١ : أوديسا الفضاء" .

وسواء استخدمت العنوان الأصلى فى لغته الأجنبية ، أو ترجمته الإنجليزية ، فهذا يعتمد على توجُّه معلمك . ففى البرامج التعليمية السينمائية فى أقسام اللغات الأجنبية ، لا يُستخدم إلا العنوان الأصلى ، أما فى تلك التى تنظمها أقسام اللغة الإنجليزية ، فيجوز الاكتفاء بالعنوان الإنجليزى ، كما يجوز أحيانًا استخدام العنوان الأصلى وكتابته بالإنجلزية ، كأن نقول مثلاً بالإنجليزية : "فيريديانا" (١٩٦١) أو "باليه ميكانيك" (١٩٢٤) ، دون ترجمة تلك العناوين . ولكن فى أحيان كثيرة ، يأتى العنوان الإنجليزى مغايرًا تمامًا للعنوان الأجنبى الأصلى ، كما هو الحال بالنسبة لفيلم "إم لاوف ديرترازيت" (١٩٧٦) للمخرج ڤيم ڤندر والذى يصير بعد ترجمته حرفيًا إلى الإنجليزية "بمرور الزمن" ، رغم أن العنوان المستخدم من قبَل الموزع الأمريكى للفيلم هو "ملوك الطريق" . لعل أفضل استراتيجية هنا هى أن تستخدم العنوانين عند إشارتك إلى الفيلم فى البداية . كأن تقول : "إم لاوف دير ترازيت" ("ملوك الطريق") ، ثم تستخدم عنوانًا واحدًا من هذين العنوانين فى باقى دراستك .

المفردات الأجنبية وعلامات الترقيم :

ربما اجتذب الفيلم السينمائى ، بقدرته على تخطى كل الحدود والجنسيات ، عددًا مهيبًا من المفردات والتعبيرات من لغات أخرى كثيرة ، خاصة من اللغة الفرنسية . فمفردات مثل مونتاج ، وسينما فيريتيه و ميزانسين ، صارت جزءًا لا يتجزأ من مفردات اللغة السينمائية فى الإنجليزية ، كما يتضح فى كثير من معاجم لغتها الآن . ومن ثم فليس ثمة حاجة لوضعها بين علامات تنصيص مفردة أو مزدوجة . أما فى

الحالات التى تأتى فيها مفردات أقل شيوعًا ، بعد استعارتها من لغة أجنبية (كاللغة اليابانية - "البنشية) ، والتى تشير إلى الراوى الذى سرد الأفلام الصامتة هناك ، فهذه المفردات يجب وضعها بين علامات تنصيص أو على الأقل كتابتها بحروف مائلة .

وإن كنت تقتبس حوارًا أو تعليقًا فى لغة أجنبية ، فلا تضع ذلك بين علامات تنصيص . وإن كان لديك ذرة شك فى إلمام قارئك أو قرائك بتلك اللغة ، يتعين عليك ، مع ذلك ، أن تستخدم ، على الأقل ترجمة معتمدة بين قوسين أو فى هامش أسفل الصفحة .

لغة النوع (البشرى) :

عندما تشير إلى شخص أو أشخاص لم تحدد جنسه أو جنسهم ، فقد يكون من غير اللائق أن تفترض أن ذلك الشخص ذكرًا وتستخدم عند الإشارة إليه ضمير المذكر الغائب ، كأن تقول : (عند الفرجة على هذا الفيلم يرى مشاهد اليوم العالم من زاوية مختلفة جدًا) . يفضل أن تذكر هنا الضميرين - ضمير المذكر الغائب ، وضمير المؤنث الغائب ، أو أن تفصل بينهما ، فتقول مثلاً : عند الفرجة على هذا الفيلم يرى مشاهد اليوم وترى مشاهدة اليوم أيضًا أو "عند الفرجة على هذا الفيلم يرى / ترى مشاهد / مشاهدة اليوم : ، ولكن ذلك كما هو واضح يحدث قلقًا فى الأسلوب وركاكة فى اللغة ، ومن ثم يمكن حل المشكلة من أساسها باستخدام ضمير الجمع فتقول : عند الفرجة على هذا الفيلم فإن الجمهور اليوم ... وغالبًا ما يلجأ الكاتب - عندما ينطوى اختلاف الجنس على الأسماء - إلى استخدام كلمات لا تحدد جنسًا بعينه مثل "الإنسان" أو "الشخص" أو "الفرد" أو "الناس" .

الهجاء :

الهجاء السليم من أهم متطلبات الكتابة ، وإن لم يعط كثير منا - للأسف - أولوية لذلك . فالهجاء الخاطئ لاسم مخرج أو عنوان فيلم تناقشه ، قد يدمر الجهد الذى تبذله من البداية ، لأن فى ذلك ما يوحى بقلة اكتراثك بالمشروع الذى أخذته على عاتقك . الحل الفعلى لمشكلة الهجاء هو أن يكون إلى جوارك معجم أثناء الكتابة .

الملاحق

الملحق الأول

قائمة بعناوين الأفلام المذكورة فى متن الكتاب ، مرتبة هجائيًا بلغاتها الأصلية ، مزودة بالترجمة العربية واسم المخرج وسنة الإنتاج :

بعد ساعات : مارتن سكورسيس (١٩٨٥)	After Hours
القواد الأمريكى : روبرت بريسون (١٩٧٩)	American Gigolo
آنى هول : وودى آلان (١٩٧٧)	Annie Hall
طوفان الآن : ڤيتوريو سترارو (١٩٧٩)	Apocalypse Now
الترسانة : ألكسندر دوفجنكو (١٩٢٩)	Arsenal
توقيت سيئ : نيقولاس رويج (١٩٨٠)	Bad Timing
أرض الشر : تيرنيس مالك (١٩٧٤)	Bad Lands
بن هير : ويليام وايلر (١٩٥٩)	Ben Hur
السُبات الطويل : هوارد هوكس (١٩٤٦)	Big Sleep
القشعريرة الشديدة : لورانس كاسدان (١٩٨٣)	Big Chill
ميلاد أمة : د.و. جريفيث (١٩١٥)	Birth of a Nation
الطائش : ريدلى سكوت (١٩٨٢)	Bladerumnnes
بونى وكلايد : آرثر بن (١٩٦٧)	Bonnie and Clyde
أخ من كوكب آخر : جون مايلز (١٩٨٤)	Brother from Another Planet
البرازيل : تيرى جيليام (١٩٨٥)	Brazil
أزهار ذابلة : د.و. جريفيث (١٩١٩)	Broken Blossoms
رصاصة : بيتر ييتس (١٩٦٨)	Bullit
عيادة الدكتور كاليجارى : روبرت ڤاين (١٩١٩)	Cabinet of Dr. Caligari

كازار بلانكا : مايكل كيرتز (١٩٤٣)	Casablanca
أطفال الجنة : مارسيل كارتيه (١٩٤٥)	Children of Paradise
تواريخ آنا ماجدالينا باخ : جين مارلى شتراوب ودانيال هولير (١٩٦٨)	Chronicles of anna Magdalena Bach
المواطن كين : أورسون ويلز (١٩٤١)	Citizen Kane
أضواء المدينة : تشارلى تشابلن (١٩٣١)	City Lights
لقاءات قريبة من النوع الثالث : ستيڤن سبيلبرج (١٩٧٧)	Close Encounters of the Third Kind
الملتزم : برناردو برتولتشى (١٩٧٠)	Conformist, The
المحادثة : فرانسيس فورد كوبولا (١٩٧٥)	Conversation, The
صرخات وهمسات : إنجمار برجمان (١٩٧٢)	Cries and Whispers
طريق كتلر : إيڤان ياسر (١٩٨١)	Cutler's Way
يوم لليلة : فرانسوا تروفو (١٩٧٣)	Day For Night
أيام السماء : تيرينس مالك (١٩٧٨)	Days of Heaven
موت فى البندقية : لوتشينو فسكنتى (١٩٧١)	Death in Venice
صائد الغزلان : مايكل شيمونو (١٩٧٨)	Deer Hunter, The
كلاب من قش : سام بيكنباه (١٩٧١)	Dogs of Straw
لا تنظر الآن : نيقولاس رويج (١٩٧٣)	Don't Look Now
إى . تى : ستيڤن سبيلبرج (١٩٨٢)	E.T.
كل مرء لنفسه : فرنر هيرتزوج (١٩٧٤)	Everyman for Himself
طارد الأرواح : ستشيو إنجراسيا (١٩٧٤)	Exercist
ڤاتا مورجانا : فرنر هيرتزوج (١٩٧١)	Fata Morgana
كازانوڤا فيللينى : فريدريكو فيللينو (١٩٧٦)	Fellini's Casanova
الغضب : فرتز لانج (١٩٣٦)	Fury
الأب الروحى (ج٢) : فرانسيس فورد كوبولا (١٩٧٤)	The Godfather (II)
ذهب مع الريح : فكتور فلمنج (١٩٣٩)	Gone with the Wind
الوهم الكبير : جين رينوار (١٩٣٧)	Grand Illusion

Grapes of Wrath	عناقيد الغضب : جون فورد (١٩٤٠)
Great Escape	الهروب الكبير : جون سترجز (١٩٦٣)
Green Berets	البريهات الخضراء : جون وين (١٩٧٠)
Heaven's Gate	بوابة السماء : مايكل سيمينو (١٩٨٠)
Henry V	هنرى الخامس : لورانس أوليڤييه (١٩٤٤)
Hiroshima Mon Amour	هيروشيما حبى : آلان رسنيه (١٩٥٩)
His Girl Friday	صديقته فرايداى : هوارد هوكس (١٩٤٠)
Intolerance	التعصب : د.و. جريفيث (١٩١٦)
King of the Road	ملوك الطريق : ويم وندرز (١٩٧٦)
Koyanisquatsi	كويانسكواتسى : فيليب جلاس (١٩٧٨)
Klute	كلوت : آلان جيه باكولا (١٩٧١)
Kramer vs Kramer	كريمر ضد كريمر : روبرت بنتون (١٩٧٨)
Lady from Shanghai	سيدة شنغهاى : أورسون ويلز (١٩٤٨)
Last Laugh , The	الضحكة الأخيرة : مان لتستى (١٩٢٤)
L'Argent'	المال : مارسيل لى هربييه (١٩٢٨)
Lousiana Story	قصة لويزيانا : روبرت جى فلارتى (١٩٤٨)
Macbeth	ماكبث : مارسيل لى هربييه (١٩٢٨)
Maltese Falcon, The	الصقر المالطى : جون هيوستون (١٩٤١)
Magnificent Ambersons The	آل أمبرسون العظماء : أورسون ويلز (١٩٤٢)
Man Who Fell to Earth,The	الرجل الذى سقط إلى الأرض : چون فورد (١٩٦٢)
Man who Shat Liberty Valance	الرجل الذى أطلق النار على ڤالنس : چون فورد (١٩٦٢)
Marriage of Maria Brawn, the	زواج ماريا برون : رايز فندر فاسندر (١٩٧٩)
Meet joie Doe	قابل جوى دوى : فرانك كابرا (١٩٤١)
Meet Me in St. Louis	فلنلتق فى سان لويس : فيسنتى منيللى (١٩٤٤)
Merry Christmas, Mr. Lawrence	عيد ميلاد سعيد يا سيد لورانس : بول شرايدر (١٩٨٥)

Mildred Pierce	ميلدرد بيرس : مايكل كريز (١٩٤٥)
My Dinner with André	عشائي مع أندريه : لويس ماليه (١٩٨١)
Napoleon	نابليون : بل جانس (١٩٢٧)
Nashville	ناشڤيل : روبرت ألتمان (١٩٧٥)
North by North West	الشمال عبر الشمال الغربي : ألفريد هيتشكوك (١٩٥٩)
Ordinary People	أناس عاديون : روبرت ردفورد (١٩٨٠)
Our Daily Bread	خبزنا اليومى : كنج ڤيدور (١٩٣٤)
Our Hospitality	ضيافتنا : باستر كيتون (١٩٢٤)
Persona	شخصية : إنجمار برجمان (١٩٦٨)
Philadelphia Story, The	قصة فيلادلفيا : چورچ كوكور (١٩٤٠)
Pink Panther	النمر الأرجوانى : بليك إدوارز (١٩٦٤)
Platoon	فصيلة الجند : أوليڤرستون (١٩٨٦)
Psycho	سايكو : ألفريد هيتشكوك (١٩٦٠)
Rear Windlow	النافذة الخلفية : ألفريد هيتشكوك (١٩٥٤)
Rebel Without a Cause	متمرد بلا قضية : نيقولاس راى (١٩٥٥)
Red Dance, The	الرقصة الحمراء : راءول وولش (١٩٢٨)
Red Tiger	النمر الأحمر : بليك إدواردز (١٩٦٤)
Repo Man	رجل الريبو : آليكس كوكس (١٩٨٤)
Risky Business	عملية خطيرة : بول بركمان (١٩٨٣)
Rocky"	روكى : جون جى أڤلدسون (١٩٦٧)
Rocky Horror Picture Show	عرض روكى المرعب : چيم شارمان (١٩٧٥)
Rules of the Game	قواعد اللعبة : چين رينوار (١٩٣٩)
Saturday Night Fever	حمى ليلة السبت : چون بيدام (١٩٧٧)
Scarlet Street, The	الشارع القرمزى : فرتز لانج (١٩٤٥)
Seventh Seal, The	الختم السابع : إنجمار برجمان (١٩٥٦)
Shane	شين : إنجمار برجمان (١٩٦٨)
Sorrow and the Pity	الحزن والعاطفة : ماكس أوفولز (١٩٧١)

Sound of Music, The	صوت الموسيقا : روبرت وايز (١٩٦٥)
Stage Coach	عربة السفر : چون فورد (١٩٣٩)
Star Wars	حرب النجوم : چورچ لوكاس (١٩٧٧)
Stop Making Sense	كفاك تعقلاً : جونسون دِمْ (١٩٨٤)
Sunday in the Country	يوم الأحد فى الريف : برتراند تراڤنييه (١٩٨٤)
Sunrise	شروق الشمس : ف . و . مورنو (١٩٢٧)
Superman	سوبر مان : جيفرى إنسورث (١٩٨٧)
Swept Away	اجتياح : لينا ڤيرتموللر (١٩٧٥)
Taxi Driver	سائق التاكسى : بول شرايدر (١٩٧٦)
Ten Commandments, The	الوصايا العشر : سيسل دى ميل (١٩٥٦)
Terms of Endearment	شروط المحبة : چيمس لى بروكس (١٩٨٣)
Texas Chainsaw Massacre	مذبحة تكساس : توب هوبر (١٩٧٤)
Thirty Nine Steps, The	الخطوات التسع والثلاثون : ألفريد هيتشكوك (١٩٣٥)
Throne of Blood	عرش الدم : أكيرا كيروساوا (١٩٥٧)
To Have and Have Not	أن تملك ولا تملك : هوارد هوكس (١٩٢٨)
Tootsie	توتسى : سيدنى بولاك (١٩٨٢)
Top Gun	المسدس : تونى سكوت (١٩٨٦)
True Stories	قصص حقيقية : يان نيمتش (١٩٨٨)
2001: A Space Odyssey	٢٠٠١: أوديسا الفضاء : ستانلى كوبريك (١٩٦٨)
Viridiana	ڤيريديانا : لويس برونويل (١٩٦١)
Wavelengths	بطول الأمواج : مايكل سنو (١٩٦٧)
Wild Bunch, The	العنقود البّرى : سام بيكنباه (١٩٦٩)
Wizard of Oz, The	ساحرة أوز : چورچ كوكور (١٩٣٩)
Women, The	النساء : ڤكتور فليمنج (١٩٣٩)
Written on the Wind	مكتوب على الريح : دوجلاس سيرك (١٩٥٦)
You Only Live Once	أنت تعيش مرة واحدة فقط : فرتز لانج (١٩٣٧)
Zelig	زيلج : وودى آلان (١٩٨٣)



الملحق الثانى

قائمة بأهم الكتب (الدلائل والموسوعات ومعاجم السينما) ، مرتبة هجائيًا ، طبقًا لأسماء المؤلفين والمحققين ، بلغاتها الأصلية :

Aaronson, Charles S. **International Motion Picture and Television Almanac.** New York: Quigley Publications, 1930- Annual.

Ash, Réné. **The Motion Picture Film Editor.** Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1974.

Bawden, Liz-Anne, ed. **Oxford Companion to Film.** New York: Oxford University. Press, 1976.

Cawkwell, Tim, and John M. Smith. **The World Encyclopedia of Film.** New York: A & W Visual Library, 1972.

Corliss, Richard, ed. **The Hollywood Screenwriters.** New York: Avon, 1972.

——.**Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema.** New York: The Overlook Press, 1974.

Cowie, Peter, ed. **Inteerational Film Guide.** New York: A. S. Barnes, 1964.

——. Annual. Enser, A. G. S., ed. **Filmed Books and Plays: 1928-1974.** New York: Academic Press, 1974.

Film Daily Yera Book of Motion Pictures. New York: Film Daily Publishers, 1918.

——. Annual. Gottesman, Ronald, and Harry M. Geduld. **Guidebook to Film: An Eleven-in-One Reference.** New York: Holt, Rinchart & Winston, 1972.

Halliwell, Leslie. **The Filmgoer's Companion,** 6th er. New York: Hill and Wang, 1977.

——. **Halliwell's Film Guide: A Survey of 8,000 English- Language Movies.** London & New York: Granada Publishing, 1977.

Higham, Charles. **Hollywood Cameramen.** Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Kozarski, Rihard, ed. **Hollywood Directors, 1914-1940.**

New York: Oxford University Press, 1976.

——. Hollywood Directors, 1941-1976. New York Oxford University Pres, 1977.

Krafsur, Richard, ed. **The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films 1961-1970**. New York: R. R. Bowker,1976.

Magill's Survey of Cinema. Englewood Cliffs, N.J. Annually.

Manchel, Frank. **Film Study: A Resource Guide**. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1973.

Manvell, Roger, and Lewis Jacobs, eds. **International Encyclopedia of Film**. New York: Crown, 1972.

Monaco, Games. **Film: How and Where to Find Out What You Want to Know**. New York: Zoetrope, 1976.

Munden, Kenneth W. ed. **The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures Produced in the United States**, Feature Films 1921-1930, 2 Vols. New York R-R. Bowker, 1971.

The New York Times Directory of the Film. New York: Amo Press, 1974.

The New York Times Film Reviews 1913-1968, 6 vols. New York: Arno Press, 1970.

Roud, Richard, ed. A `Critical Dictionary of the Cinema. New York: Viking Press, 1977.

Sadoul, Georges. **Dictionary of Film Makers**. Translated and edited by Peter Morris. Berkeley: University of Califomia Press, 1972.

——. **Dictionary of Films**. Translated and edited by Peter Morris. Berkeley: University of Califomia Press, 1972.

Sarris, Andrew. **The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968**. New York: Dutton, 1968.

Sitney, P. Adams. **The American Avant-Garde**. New York: Oxford University Press, 1974.

Thomson, David. **A Biographical Dictionary of Film**. New York: Morrow, 1976.

الملحق الثالث

قائمة بأهم فهارس السينما، مرتبة هجائيًا، طبقًا لأسماء المؤلفين بلغاتها الأصلية :

Aceto, Vincent J., Jane Graves, and Fred Silva. **Film Literature Index**. Albany, N. Y.: Filmdex, Inc. Quarterly.

Batty, Linda. **Retrospective Index to Film Periodicals 1930-1971**. New York: R. R. Bowker, 1975.

Bowles, Stephen E., ed. **Index to Critical Film Reviews in British and American Film Periodicals, 1930-1972**. New York: Burt Franklin Co., 1973.

——.**Index to Critical Reviews of Books About Film, 1930-1972**. New York: Burt Franklin Co., 1975.

Bukalski, Peter J. **Film Research**: A Critical Bibliography with Annotation and Essay. Boston: G. K. Hall, 1972.

Gerlach, John C. and Gerlach, Lana. **The Critical Index**. New York: Teacher's College Press, 1974.

International Index to Film Periodicals (FIAF Index). New York: R. R. Bow 1972.

——. Annual. Kowalski, Rosemary Ribich. **Women and Film: A Bibliography.** Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1976.

Leonard, Harold, ed. **The Film Index: A Bibliography**. Vol. 1. **The Film** as. reprint ed. New York: Arno Press, 1966.

Media Review Digest. Ann Arbor, MI: The Pierian Press, 1970- Present.

Mac Cann, Richard Dyer and Edward S. Perry. **The New Film Index: A Bibliography of Magazine Articles. in English, 1930-1970**. New York: E. P. Dutton, 1974.

Monaco, James, and Susan Schenker, eds. **Books About Film: A Bibliographical Checklist,** 3rd ed. New York: Zoetrope, 1976.

Rehrauer, George. **Cinema Booklist.** Meuchen, N.J.: `sarecrow Press, 1976.

Schuster, Mel. **Motion Picture Directions : A Bibliography of Magazine and Periodical Aricles, 1900-1969.** Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1973.

الملحق الرابع

قائمة بأهم الصحف السينمائية والمجلات الفنية ، مرتبة هجائيًا بلغاتها الأصلية :

American Cinematographer (monthly)
American Classic Screen (quarterly)
American Film (ten per year)
American Imago (quarterly)
Cahiers du Cinéma (monthly); France
Camera Obscura (irregularly)
Cinema Journal (quarterly)
Cinema Nuovo (bi-monthly); Italy
Cineaste (quarterly)
Filmfacts (bimonthly)
Film Comment (bi-monthly)
Film Criticism (three per year)
Film Quarterly (quarterly)
Film Reader (yearly)
Film und Fernsehen (monthly); West Germany
Films and Filming (monthly); England
Films in Review (monthly)
Focus on Films (quarterly); England
Framework (irregularly); England
Frauen and Film (irregularly); West Germany
Iris (irregularly); France
Jeune Cinema (nine per year); France

Jump Cut (bi-monthly)

Journal of Popular Film and Television (quarterly)

Kino: German Film (quarterly)

Literature/Film Quarterly (quarterly)

Millennium (irregularly)

Millimeter (monthly)

Monthly Film Bulletin (monthly); England

Movietone News (irregularly)

Positif (monthly); France

Persistence of Vision (irregularly)

Quarterly Review of Film Studies (quarterly)

Screen (quarterly)

Sight and Sound (quarterly); England

University Film and Video Association Journal (quarterly)

Variety (weekly)

Wide Angle (quarterly)

الملحق الخامس

قائمة بعناوين "الأعمال المذكورة" فى الكتاب الأصلى، مرتبة هجائيًا، طبقًا لاسم المؤلف، بلغاتها الأصلية :

Allen, Robert, and Douglas Gomery. **Film History: Theory and Practice.** New York: Knopf, 1985.

Altman, Rick. "The Evolution of Sound Technology," **Film Sound: Theory and Practice.** Ed. Elisabeth Weis and John Belton. New York: Columbia Univ. Press, 1985. 44-53.

Anderson, Joseph, and Richie, Donald. **The Japanese Film: Art and Industry.** New York: Grove, 1969.

Andrew, Dudley. **Film in the Aura of Art** . Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.

Barnet, Sylvia. **A Short Guide to Writing about Literature.** Boston: Little, Brown, 1985.

Barr, Charles. "Cinemascope: Before and After." **Film Quarterly** 16.4 (1963): 4-25.

Barsam, Richard Meram. "Leni Riefensthal: Artifice and Truth in a World Apart." Film **Comment** 9 (1973): 32-37.

Barthes, Roland. "The Face of Garbo." **In Mythologies.** Trans. Jonathan Cape. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972.

Bazin André. **What Is Cinema?** Vol. 2. Trans. Hugh Gray. Los Angeles: Univ. of California Press, 1971.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. **Film Art: An Introduction.** 2d ed. New York: Knopf, 1986.

Canby, Vincent. "The Screen: Badlands Is Ferociously American." **The New York Times** 24 March 1974: 40.

Clair, René. "The Art of Sound." **Film Sound: Theory and Practice.** Ed. Elisabeth Weis and John Belton. New York: Columbia Univ. Press, 1985. 92-95.

Cook, David. **A History of Narrative Film.** New York: W. W. Norton, 1981.

De Lauretis, Teresa. **Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, and Cinema.** Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.

Elsaesser, Thomas. "Shock Corridor by Samuel Fuller." **Movies and Methods**. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Los Angeles: Univ. of California Press, 1976. 290-96.

Hendersen, Brian. "Exploring Badlands." **Wide Angle** 5.4 (1953): 38-55.

Hess, John. "Godfather II: A Deal Coppola Couldn't Refuse." **Jump Cut** 7 (1975): 10-11.

Langer, Susanne. **Feeling and Form**. New York: Scribners, 1953.

Liehm, Mira. **Passion and Defiance: Film in Italy From 1942 to the Present**. Los Angeles: Univ. of California Press, 1984.

Mast, Gerald. **Howerd Hawks: Storyteller**. New York: Oxford Univ. Press, 1982.

Monaco, James. **How To Read a Film**. New York: Oxford Univ. Press, 1981.

Nicoll, Allardyce. "Film Reality: The Cinema and the Theatre." **Film: An Anthology**. Ed. Daniel Talbot. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1959. 33-50.

Nowell-Smith, Geoffrey. "Shape and a Black Point." **Sight and Sound** 33.1.

(Quoted from **Movies and Methods**. Vol. 1. Ed. Bill Nichols, Berkeley and Los Angeles: Univ. ,of California Press, 1976. 354-62.)

Salt, Barry. **Film Style and Technology: History and Analysis**. London: Starword, 1983.

Sklar, Robert. **Movie-Made America: A Cultural History of American Movies**. New York: Vintage, 1975.

Spoto, Donald. **The Art of Alfred Hitchcock**. New York: Double day, 1976.

Vogel, Amos. "On Seeing a Mirage." **Film Comment** 17.1 (1981) : 76-78.

Warshow, Robert. **The Immediate Experience**. New York: Atheneum, 1975.

Wood, Robin. "Sam Peckinpeh." **Cinema: A Critical Dictionary**. Vol. 2. Ed. Richard Roud. London: Martin Secker & Warburg, 1980. 771-75.

الملحق السادس

قائمة موجزة لبعض المصطلحات السينمائية ، مرتبة هجائيًا بلغاتها الأصلية ، ومترجمة إلى العربية :

A

abstract film	الفيلم التجريدى
acceptance angle	زاوية الرؤية
accessories	إكسسوارات
act	يمثل
action	الحدث
actions	أفلام الحركة
actor	ممثل
actress	ممثلة
adaptation	الإعداد
agent	وكيل الفنانين
amalteur actor	الممثل الهاوى
amplify	يكبر (الصوت)
angle shot	اللقطة المائلة
animated animation	الصور المتحركة
archival film	فيلم أرشيفى
art director	المدير الفنى (مهندس الديكور)
artist	الفنان
assistant director	المخرج المساعد
audio-operator	مراقب الصوت
audio signals	علامات (إشارات) سمعية
audio-visuals	المرئيات والسمعيات

(B)

bay spot	نقطة ضوء (خفيفة)
background	الخلفية (المنظر الخلفى)
back lighting	الإضاءة الخلفية
ban (a film)	يمنع (عرض الفيلم)
big-budget films	أفلام ذات ميزانيات ضخمة
big close-up	اللقطة القريبة جدًا
bird's eye view	لقطة عين الطائر (لقطة من أعلى)
black and white	فيلم أبيض و اسود
black comedy	الكوميديا السوداء
blending	مزج (العناصر المختلفة)
bright comedy	الكوميديا المرحة
brightness	السطوع
buffs	محبُّو (عشاق السينما)
bump	خطأً صوتى

(c)

camera	آلة التصوير (الكاميرا)
camera angles	زوايا التصوير
camera control room	وحدة التحكم فى الكاميرا
camera man	المصور
camera movement	حركة الكاميرا
camera speed	سرعة الكامير
capacitor	المكثف الكهربائى
caption	لوحة العناوين
carbon arcs	الكشافات الضوئية
cartoon (strips)	مسلسلات الكارتون
cast	طاقم الممثلين
casting	توزيع الأدوار على الممثلين

censor	الرقيب (السينمائى)
censorship	الرقابة (السينمائية)
central character	الشخصية المركزية
chronological sequence	اللقطات المتتابعة زمنيًا
cinema cader	الكادر السينمائى
cinema frame	الكادر أو الإطار (الصور السينمائية)
cinema-goer	مرتاد دور السينما
cinema scope	السينما سكوب
cinematic	سينمائى
cinemalize	يحوِّل إلى فيلم سينمائى
cinematographer	المصور السينمائى
cinematography	التصوير السينمائى
clip	المشبك (المصباح المشبوك)
close-down	الختام
closure	ختام
close shot	اللقطة القريبة
close up	اللقطة القريبة
collage	التجميع (القص واللصق) / المونتاج
colour film	الفيلم الملون
comedian	الممثل المضحك
comedienne	الممثلة المضحكة
comedy	الملْهاة
comic	ملهوى
compilation film	الفيلم المجمع
composition in depth	التكوين فى العمق
continuity	التتابع
contrast	التباين
convertion	التقليد

co-star	نجم مقاسم للبطولة
cow-boy films	أفلام الغرب (رعاة البقر) الأمريكى
crane shot	لقطة بالرافعة
cut	التقطيع / القَطْع
credit titles	قائمة بأسماء العاملين (فى الفيلم)
crescendo of drama	التصعيد الدرامى
crew	طاقم العاملين (بالفيلم)
cross-out	القطع
cut-away-shot	لقطة اعتراضية

(D)

debut	الظهور الأول لممثل أو العرض الأول.
depth of field	عمق المجال
detective films	الأفلام البوليسية
develop (a film)	يحمض (الفيلم)
developing	الإظهار
dialogue	الحوار
diminuendo of drama	الهبوط الدرامى
direct (a film)	يخرج (الفيلم)
direction	الإخراج
director	المخرج
director-cameraman	المخرج المصور
director's vision	رؤية المخرج
distance shot	اللقطة البعيدة / العامة (جدًا)
dissolve	التداخل / المزج
documentary film	الفيلم التسجيلى (الوثائقى)
dolly in	الحركة المتقدمة إلى الأمام (فى التصوير)
dolly out	الحركة الزاحفة إلى الوراء

drama	الفن التمثيلى
dramatic	درامى (العمل المراد تقديمه تمثيليًا)
dramatist	المؤلف الدرامى
dramatize	يحول إلى عمل درامى
dramaturgist	مُعَد الأعمال الدرامية
dramaturgy	فن الإعداد الدرامى
dual-role actor	ممثل يقوم بتقمّص دورين
dub	يعيد تسجيل ، أو يمزج (الصوت)
dubbing	إعادة تسجيل أو مزج (الأصوات)
dynamic cutting	التقطيع الدينامى (للصور)

(E)

eclair	ماركة آلة تصوير (٣٥ مم)
edit	يولّف (يمنتج)
editing	التوليف (المونتاج)
editor	المولّف (المونتير) / المنتج
educational films	الأفلام التعليمية
end	النهاية
end-note	نغمة النهاية
epic film	فيلم ملحمى
experimental film	فيلم تجريبى
extended image	الصورة الممتدة
extreme close-up shot	لقطة قريبة جدًا
extreme distant shot	لقطة بعيدة جدًا
eye-scan	حركة مسح بالعين

(F)

f number	رقم فتحة العدسة
factual film	فيلم وقائعى (وثائقى)

fade in	الظهور (البزوغ) التدريجى
fade out	الاختفاء (الأفول) التدريجى
fans	محبّو / عشاق فن السينما
far shot	اللقطة البعيدة (لقطة عامة جدًا)
fast cutting	التوليف (المونتاج) السريع
fast motion	الحركة السريعة
feature film	الفيلم الروائى الطويل
fiction film	الفيلم الروائى
fictional film	الفيلم الخيالى
film clubs	نوادى السينما
film critic	الناقد السينمائى
film festival	المهرجان السينمائى
film journals	الصحافة السينمائية
film magazines	المجلات السينمائية
film periodicals	الدوريات السينمائية
film rating	تصنيف أو تقييم الفيلم
film release	إجازة عرض الفيلم
film review	العرض النقدى للأفلام
film running-time	مدة عرض الفيلم
film schools	مدارس السينما
film society	جمعية الفيلم
film theatre	دار العرض السينمائى
film theory	نظرية السينما
filming	التصوير السينمائى
filter	المرشح
final cut	القطع الأخير
first-rate film	فيلم من الدرجة الأولى

frame	الإطار / الصورة
flashback	انتقال فجائى إلى موقف سابق (فى الفيلم) /استرجاع
flash forward	الانتقال إلى المستقبل
flat lighting	الإضاءة المسطحة
flat picture	الصورة المسطحة
focal length	البعد البؤرى
focus	البؤرة (التبأور) – يبأور
focusing	ضبط البؤرة
footage	طول الفيلم
foreground	المنظر الأمامى
formalism	الشكلية
frame	الإطار – الصورة
freeze frame	اللقطة المتجمدة
futurism	المستقبلية

(G)

g-rating	فيلم مصرح بعرضه جماهيريًا
gangster film	فيلم العصابات
general release of film	السماح بعرض عام للفيلم
gifted actor	ممثل موهوب
guest star	ضيف الشرف
guillotine splicer	إدارة مونتاج (للوصل)

(H)

H certificate	شهادة (غير مصرح للصغار)
half-tone dots	نقاط مظللة
halt (a film)	يوقف (عرض الفيلم)
high-angle shot	لقطة من علِ
high-speed camera	كاميرا تصوير سريع

homage	تكريم (قطب من أقطاب السينما)
horror films	أفلام الرعب
hot shot	مشهد أو صورة شديدة التوهج

(I)

illumination	الإضاءة
image	الصورة
imege placement	وضع الصورة
image 'size	حجم الصورة
independent film-making	الأفلام المستقلة
insert shot	اللقطة المحشورة / الدخيلة
instalement	حلقة
interiors / exteriors	المشاهد الداخلية / الخارجية
interview	مقابلة (مع مخرج أو نجم)
iris-in / iris-out	الاتساع / التضاؤل (الدائرى)

(J)

joint production	إنتاج مشترك
jump out	تهذيب اللقطات / الصور (قص الأطراف الزائدة)
junior	بؤرة ضوئية ضعيفة

(K)

keep takes	اللقطات الاحتياطية
key grip	رئيس العمال الفنيين
key light	الإضاءة الرئيسية
key-note	محور الفيلم

(L)

leading lady	الممثلة الرئيسية
leading role	الدور الرئيسى
lens	عدسة
level	مستوى الكاميرا (الصوت)

light effects	المؤثرات الضوئية
lighting	الإضاءة
location	مكان التصوير
location director	مخرج المناظر الخارجية
location shooting	مكان التصوير
long shot	اللقطة العامة
long take	لقطة طويلة
low-budget films	الأفلام ذات الميزانية المتواضعة
low light	الإضاءة المنخفضة
luminaire	وحدة الإضاءة

(M)

main role	الدور الرئيسى
make-up	الماكياج
master shot/master scene	اللقطة المحورية أو المشهد المحورى
matinee	حفلة (عرض) بالنهار
medium close-up	اللقطة القريبة المتوسطة
medium shot	اللقطة المتوسطة
melodrama	الميلودراما
miscast	سوء اختيار الممثل
mise-en-scene	ترتيب المنظر (الإخراج)
montage	التوليف (المونتاج)
monteur	الممنتج / المونتير (المولّف)
motion picture (s)	الأفلام (الصور المتحركة)
movies	الأفلام السينمائية
multicam	التصوير بأكثر من كاميرا
murder-mystery movies	أفلام الجريمة الغامضة
musical comedy	الكوميديا الموسيقية

(N)

narrative film	الفيلم القصصى
natural lighting	الإضاءة الطبيعية
nature film	فيلم الطبيعة
neorealism	الواقعية الجديدة (فى السينما)
neutral angle	زاوية محايدة (فى التصوير)

(O)

objet d'art	فيلم عال المستوى (تحفة فنية)
open-ended film	فيلم ذو نهاية مفتوحة
opening	الافتتاح
opening ceremony	حفل الافتتاح
opening scene	المشهد الافتتاحى
optical view finder	محدّد المناظر
overacting	المغالاة (المبالغة) فى أداء الدور
overhead shot	لقطة علوية
over-shoulder shot	لقطة من فوق الكتف

(P)

pan shot	لقطة عرضية / كلية
photo	الصورة
photographer	المصور
photography	التصوير الضوئى (الفوتوغرافى)
picture details	تفاصيل الصورة
picture elements	عناصر الصورة
point of view	وجهة النظر
prize-winner	حائز على جائزة
produce	ينتج
producer	المنتج السينمائى

production	الإنتاج
project	يعرض
projectors	آلات العرض السينمائى
propagana film	فيلم دعائى
props	اكسسوارات
pullback	الحركة الارتدادية (للكاميرا)
puppet animation	أفلام العرائس المتحركة

(Q)

quick cut	قطع سريع
quickie	إنتاج سريع (منخفض التكاليف)
"quiet on the set"	سكوت (سنبدأ التصوير)

(R)

range	المدى (بين الكاميرا وما تصوره)
rating	تصنيف الفيلم (شهادة السماح بالعرض)
raw stock	الأفلام الخام
reaction shot	لقطة رد فعل
realistic film	فيلم واقعى
reel	بَكَرة (الفيلم)
rehearsal	التدريب
rehearse	يتدرّب
role	الدور التمثيلى
rotary movement	الحركة الدائرية
running time	مدة العرض

(S)

safety shots	لقطات احتياطية
saga	أفلام الجريمة الغامضة
satirical comedy	أفلام الكوميديا الساخرة

scene	المنظَر
screen	شاشة العرض
screen play	النص السينمائى / السيناريو
screen test	اختبار لصلاحية ممثل (على الشاشة)
screen writer	الكاتب السينمائى
script writer	كاتب السيناريو
secondary role	الدور الثانوى
second-rate films	أفلام من الدرجة الثانية
serial	مسلسل
series	سلسلة
set	المنظر / الديكور
setting	تنسيق المناظر
sequel	جزء مكمل لفيلم
sequences	المشاهد
short film	الفيلم القصير
shoot	يصور (فيلمًا)
shooting	التصوير السينمائى
shooting script	نسخة التصوير
shooting time	زمن التصوير
show	العرض
shot / reverse shot	لقطة عكسية
silent film	الفيلم الصامت
silhouette	الصورة الظلية
silver screen	الشاشة الفضية
soft focus	البؤرة الناعمة / الغشاوة الفنية
soirée	حفل العرض المسائى
sound film	الفيلم الناطق

special effects	المؤثرات الخاصة
split screen	الشاشة المقسمة
stand-in	البديل / الممثل الذى يؤدى الأدوار الخطرة بدلاً من آخر (الدوبلير)
star	النجم السينمائى
stardom	النجومية
star in	يقوم بالبطولة
starlet	ممثلة ناشئة
still	الصورة الثابتة
stock shots	لقطات أرشيفية
straight cut	قطع مباشر
subtitles	الترجمة على الشاشة
super numeraries	أصحاب الأدوار الهامشية (الكومبارس)
supporting actor	ممثل مساعد
supporting actress	ممثلة مساعدة
supporting role	الدور المساعد
suspense movies	أفلام التشويق والإثارة
student film	مشروعات تخرج الطلاب
stunt	المهام الخطرة فى الأفلام

(T)

take	لقطة
talk-back	مكبر صوت للمخاطبة
talkies	الأفلام الناطقة
telephoto-lens	العدسة المقربة
three shot	اللقطة الثلاثية
theme	الفكرة – الموضوع
thrillers	أفلام الإثارة والبوليسية
tilt down	لقطة رأسية من أعلى لأسفل

tilting	اللقطة العمودية (الحركة الرأسية)
tilt up	لقطة رأسية من أسفل إلى أعلى
tone	الجو العام
track in	الحركة المتقدمة إلى الأمام (الكاميرا)
track out	الحركة المرتدة إلى الخلف (الكاميرا)
track shot	لقطة متتابعة
travelling shot	لقطة متتابعة
tricks	الخدع (الحيل) السينمائية
"turn over"	دوّر (ابدأ التصوير)

(U)

underground films	أفلام غير تجارية / الأفلام الطليعية
underwater cinematography	التصوير تحت الماء

(V)

vampire movies	أفلام مصاصى الدماء
viewer	المُشاهد

(W)

walk on	دور هامشى جدًا
westerns	أفلام الغرب الأمريكى (رعاة البقر)
wide-angle lens	العدسة منفرجة الزاوية
wide shot	اللقطة بعدسة واسعة
viewpoint	وجهة نظر / نقطة الرؤيا
wipe	المسح
wigwag	ضوء أحمر (تحذيرى)

(X)

xerography	الزيروجرافيا (تحويل الصور إلى خلايا فى أفلام الكارتون)
x-rated	للكبار فقط

(Y)

y-cable/- joint	وصلة كهرباء على شكل الحرف y
youth culture movies	أفلام الشباب الثقافية (حركة)

(Z)

zero out	إرجاع العداد إلى نقطة الصفر
zoom-away shot	اللقطة المرتدة بعدسة الزوم
zoom in	اللقطة المتقدمة بعدسة الزوم
zoom lens	العدسة ذات البؤرة المتغيرة (الزووم)
zoom out	اللقطة المرتدة

المترجم : د . جمال عبد الناصر

• أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة . وكيل كلية الآداب لشئون الدراسات العليا والبحوث ، ورئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب ببني سويف . عضو اتحاد الكتاب ، وعضو نقابة المهن التمثيلية (شعبة النقد) . مترجم وكاتب وناقد معتمد بالإذاعة المصرية ، وناقد وكاتب بالمجلات الأدبية والصحف المصرية والعربية . مترجم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي (ثلاث دورات) ومترجم مهرجان القاهرة الدولي لسينما الأطفال (أربع دورات) . صاحب عدد كبير من البحوث والدراسات المنشورة باللغتين الإنجليزية والعربية ، وله أكثر من عشرة كتب باللغة الإنجليزية من أهمها « الأنساق والموضوعات في كوميديات شكسبير المبكرة » (دار نهضة الشرق ١٩٨٦ والهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥) .

ترجم أربعة كتب إلى الإنجليزية ، من أبرزها « إسهامات الحضارة العربية والإسلامية في العلوم الطبية » (دار الكتب ٢٠٠٢) ، وترجم إلى اللغة العربية ثلاثة أعمال أدبية من أهمها قاطبة مسرحية « كوريو لانوس » الشكسبيرية (المركز القومي للمسرح ٢٠٠٣) .
من مؤلفاته بالعربية « أقنعة الرعب : عجائب المعتقدات في سينما القرن العشرين » (هيئة الكتاب ١٩٩١) و « أوراق مسرحية » (هيئة الكتاب ٢٠٠٢) و « أوراق سينمائية » قراءات ومتابعات نقدية (هيئة الكتاب – تحت الطبع) .

المؤلف : د . تيموثي كوريجان

• أستاذ الأدب الأمريكي والدراسات السينمائية بجامعة تمبل الأمريكية .

قام بتدريس فن السينما منذ عام ١٩٧٩ ، كما نشر عددًا كبيرًا من البحوث والدراسات حول تقنية ونظرية الفيلم السينمائي في الولايات المتحدة وخارجها . من أهم القضايا التي تشغله دومًا كيفية تدريب طلاب الفن السابع ليس على التفكير في ماهية وشكل الأفلام فحسب ، وإنما أيضًا على تحويل أفكارهم وترجمة تصوراتهم إلى مقالات نقدية شديدة التركيز ومتماسكة البناء . وهذا ما يتمخض عنه دليله الموجز « كتابة النقد السينمائي » .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	چيرار چينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت: عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز — ت . س . إليوت — ت : فؤاد مجلى

٧٣ – نقد استجابة القارئ — جين . ب . توميكنز — ت : حسن ناظم وعلى حاكم

٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر — ل . ا . سيمينوفا — ت : حسن بيومى

٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية — أندريه موروا — ت : أحمد درويش

٧٦ – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى — مجموعة من الكتاب — ت : عبد المقصود عبد الكريم

٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢ — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية — رونالد روبرتسون — ت : أحمد محمود ونورا أمين

٧٩ – شعرية التأليف — بوريس أوسبنسكى — ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى

٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع» — ألكسندر بوشكين — ت : مكارم الغمرى

٨١ – الجماعات المتخيلة — بندكت أندرسن — ت : محمد طارق الشرقاوى

٨٢ – مسرح ميجيل — ميجيل دى أونامونو — ت : محمود السيد على

٨٣ – مختارات — غوتفريد بن — ت : خالد المعالى

٨٤ – موسوعة الأدب والنقد — مجموعة من الكتاب — ت : عبد الحميد شيحة

٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية) — صلاح زكى أقطاى — ت : عبد الرازق بركات

٨٦ – طول الليل — جمال مير صادقى — ت : أحمد فتحى يوسف شتا

٨٧ – نون والقلم — جلال آل أحمد — ت : ماجدة العنانى

٨٨ – الابتلاء بالتغرب — جلال آل أحمد — ت : إبراهيم الدسوقى شتا

٨٩ – الطريق الثالث — أنتونى جيدنز — ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين

٩٠ – وسم السيف (قصص) — نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية — ت : محمد إبراهيم مبروك

٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق — باربر الاسوستكا — ت : محمد هناء عبد الفتاح

٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر — كارلوس ميجيل — ت : نادية جمال الدين

٩٣ – محدثات العولمة — مايك فيذرستون وسكوت لاش — ت : عبد الوهاب علوب

٩٤ – الحب الأول والصحبة — صمويل بيكيت — ت : فوزية العشماوى

٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى — أنطونيو بويرو باييخو — ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف

٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة — قصص مختارة — ت : إدوار الخراط

٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول) — فرنان برودل — ت : بشير السباعى

٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى — نماذج ومقالات — ت : أشرف الصباغ

٩٩ – تاريخ السينما العالمية — ديفيد روبنسون — ت : إبراهيم قنديل

١٠٠ – مساءلة العولمة — بول هيرست وجراهام تومبسون — ت : إبراهيم فتحى

١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج) — بيرنار فاليط — ت : رشيد بنحدو

١٠٢ – السياسة والتسامح — عبد الكريم الخطيبى — ت : عز الدين الكتانى الإدريسى

١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء — عبد الوهاب المؤدب — ت : محمد بنيس

١٠٤ – أوبرا ماهوجنى — برتولت بريشت — ت : عبد الغفار مكاوى

١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع — جيرارجينيت — ت : عبد العزيز شبيل

١٠٦ – الأدب الأندلسى — د. ماريا خيسوس روبييرامتى — ت : أشرف على دعدور

١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر — نخبـة — ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد ت : محمود علي مكي

١٠٩ – حروب المياه جون بولوك وعادل درويش ت : هاشم أحمد محمد

١١٠ – النساء في العالم النامي حسنة بيجوم ت : منى قطان

١١١ – المرأة والجريمة فرانسيس هيدسون ت : ريهام حسين إبراهيم

١١٢ – الاحتجاج الهادئ أرلين علوي ماكليود ت : إكرام يوسف

١١٣ – راية التمرد سادي پلانت ت : أحمد حسان

١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع وول شوينكا ت : نسيم مجلي

١١٥ – غرفة تخص المرء وحده فرچينيا وولف ت : سمية رمضان

١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون ت : نهاد أحمد سالم

١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام ليلى أحمد ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

١١٨ – النهضة النسائية في مصر بث بارون ت : لميس النقاش

١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهري سنبل ت : بإشراف/ رؤوف عباس

١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط ليلى أبو لغد ت : نخبة من المترجمين

١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية فاطمة موسى ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال

١٢٢–نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت ت : منيرة كروان

١٢٣–الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيقل ألكسندر وفنادولينا ت: أنور محمد إبراهيم

١٢٤ – الفجر الكاذب جون جراي ت : أحمد فؤاد بلبع

١٢٥ – التحليل الموسيقي سيدريك ثورپ ديفي ت : سمحه الخولي

١٢٦ – فعل القراءة ڤولفانج إيسر ت : عبد الوهاب علوب

١٢٧ – إرهاب صفاء فتحي ت : بشير السباعي

١٢٨ – الأدب المقارن سوزان باسنيت ت : أميرة حسن نويرة

١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته ت : محمد أبو العطا وآخرون

١٣٠ – الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك ت : شوقي جلال

١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي) مجموعة من المؤلفين ت : لويس بقطر

١٣٢ – ثقافة العولمة مايك فيذرستون ت : عبد الوهاب علوب

١٣٣ – الخوف من المرايا طارق علي ت : طلعت الشايب

١٣٤ – تشريح حضارة باري ج. كيمب ت : أحمد محمود

١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت ت : ماهر شفيق فريد

١٣٦ – فلاحو الباشا كينيث كونو ت : سحر توفيق

١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية جوزيف ماري مواريه ت : كاميليا صبحي

١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف إيڤلينا تاروني ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٣٩ – پارسيڤال ريشارد ڤاجنر ت : مصطفى ماهر

١٤٠ – حيث تلتقي الأنهار هربرت ميسن ت : أمل الجبوري

١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين ت : نعيم عطية

١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر ت : حسن بيومي

١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي ديريك لايدار ت : عدلي السمري

١٤٤ – صاحبة اللوكاندة كارلو جولدوني ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث　كارلوس فوينتس　ت : أحمد حسان

١٤٦ – الورقة الحمراء　ميجيل دى ليبس　ت : على عبد الرؤوف البمبى

١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة　تانكريد دورست　ت : عبد الغفار مكاوى

١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)　إنريكى أندرسون إمبرت　ت : على إبراهيم على منوفى

١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس　عاطف فضول　ت : أسامة إسبر

١٥٠ – التجربة الإغريقية　روبرت ج. ليتمان　ت: منيرة كروان

١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)　فرنان بروديل　ت : بشير السباعى

١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى　نخبة من الكُتاب　ت : محمد محمد الخطابى

١٥٣ – غرام الفراعنة　فيولين فانويك　ت : فاطمة عبد الله محمود

١٥٤ – مدرسة فرانكفورت　فيل سليتر　ت : خليل كلفت

١٥٥ – الشعر الأمريكي المعاصر　نخبة من الشعراء　ت : أحمد مرسى

١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى　جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو　ت : مى التلمسانى

١٥٧ – خسرو وشيرين　النظامى الكنوجى　ت : عبد العزيز بقوش

١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)　فرنان بروديل　ت : بشير السباعى

١٥٩ – الإيديولوجية　ديفيد هوكس　ت : إبراهيم فتحى

١٦٠ – آلة الطبيعة　بول إيرليش　ت : حسين بيومى

١٦١ – من المسرح الإسبانى　اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا　ت : زيدان عبد الحليم زيدان

١٦٢ – تاريخ الكنيسة　يوحنا الأسيوى　ت : صلاح عبد العزيز محجوب

١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١　جوردون مارشال　ت بإشراف : محمد الجوهرى

١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)　چان لاكوتير　ت : نبيل سعد

١٦٥ – حكايات الثعلب　أ . ن أفانا سيفا　ت : سهير المصادفة

١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل　يشعياهو ليڤمان　ت : محمد محمود أبو غدير

١٦٧ – فى عالم طاغور　رابندرانات طاغور　ت : شكرى محمد عياد

١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة　مجموعة من المؤلفين　ت : شكرى محمد عياد

١٦٩ – إبداعات أدبية　مجموعة من المبدعين　ت : شكرى محمد عياد

١٧٠ – الطريق　ميغيل دليبيس　ت : بسام ياسين رشيد

١٧١ – وضع حد　فرانك بيجو　ت : هدى حسين

١٧٢ – حجر الشمس　مختارات　ت : محمد محمد الخطابى

١٧٣ – معنى الجمال　ولتر ت . ستيس　ت : إمام عبد الفتاح إمام

١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء　ايليس كاشمور　ت : أحمد محمود

١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية　لورينزو فيلشس　ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية　توم تيتنبرج　ت : جلال البنا

١٧٧ – أنطون تشيخوف　هنرى ترويا　ت : حصة إبراهيم منيف

١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث　نخبة من الشعراء　ت : محمد حمدى إبراهيم

١٧٩ – حكايات أيسوب　أيسوب　ت : إمام عبد الفتاح إمام

١٨٠ – قصة جاويد　إسماعيل فصيح　ت : سليم عبدالأمير حمدان

١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى　فنسنت . ب . ليتش　ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشري
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمي
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

العنوان	المؤلف	المترجم
٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : فاروجان كازانجيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	جون جريين	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وابيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

العنوان	المؤلف	المترجم
٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء جاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كليتباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراي	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٣٣ – الإسلام في بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمي
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالي ساروت	ت : فتحي العشري
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوي
٣٣٩ – تاريخ الأدب في إيران جـ٣	علي أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخري لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمي
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازي الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت في الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه ندائي	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدي	ت : جمال الجزيري
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون في الأدب التركي جـ١	محمد فؤاد كوبريلي	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامي في الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٤ – الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٥ – التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوي
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعي
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازي السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشاروني
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربيني
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ بابنبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقي	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٠٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكو٧	ت : مصطفى محمود محمد

٣٦٧ - القلم الجرىء	نخبة	ت : البرّاق عبد الهادى رضا
٣٦٨ - المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٣٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ - الفن والحياة في مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ - المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ - عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ - اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ - الخلود	ميلان كونديرا	ت : خالد أبو اليزيد
٣٧٦ - الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إدوار الخراط
٣٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران جـ٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ - المسافر	محمد إقبال	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ - ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ - حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ - أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ - تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ - هدية الحجاز	محمد إقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت : إيزابيل كمال
٣٨٥ - مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ - دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ - أغنيات وسوناتات	چون دن	ت : بهاء چاهين
٣٨٨ - مواعظ سعدي الشيرازي	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ - الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ - الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت : منى الدروبى
٣٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ - فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت : زينب محمود الخضيرى
٣٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ - آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٣٩٦ - السافاك	تقى نجارى راد	ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ - نيتشه	لورانس جين	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ - سارتر	فيليب تودى	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ - كامى	ديفيد ميروفتس	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ - مومو	مشيائيل إنده	ت : باهر الجوهرى
٤٠١ - الرياضيات	زيادون ساردر	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ - هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ - رية المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت : عماد حسن بكر
٤٠٤ - تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ - إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ - الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى

٤٠٩ – انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠– خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ – همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ – أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ – صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ – مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ – سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت : عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ – العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ – مكرو ميجاس	فولتير	ت : الطيب بن رجب
٤٢١ – الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت : أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ – رحلة لاستكشاف أفريقيا جـ١	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ – إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ – لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ – من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت : محمود سلامة علاوى
٤٢٦ – الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان	نخبة	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ – بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ – الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ – هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ – كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ – فوكو	كريس هيروكس وزوران جفتيك	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ – ماكيافلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ – جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت : حمدى الجابرى
٤٣٤ – الرمانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ – توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت : ناجى رشوان
٤٣٦ – تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٧ – رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨ – بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت : عايدة سيف الدولة
٤٣٩ – موت المرابى	صدر الدين عينى	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠ – قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت : محمد الشرقاوى
٤٤١ – رب الأشياء الصغيرة	أروندهاتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ – حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ – اللغة العربية	كيس فرستيغ	ت : محمد الشرقاوى
٤٤٤ – أمريكا اللاتينية : الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت : صالح علمانى
٤٤٥ – حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	ت : محمد محمد يونس

٤٤٦ – التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت : أحمد محمود
٤٤٧ – نظرية الكم	ج. ب. ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٨ – علم نفس التطور	ديلان ايفانز – أوسكار زاريت	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٩ – الحركة النسائية	مجموعة	ت : جمال الجزيرى
٤٥٠ – ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا – ريبيكا رايت	ت : جمال الجزيرى
٤٥١ – الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن / بورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢ – لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجنانزى / أوسكار زاريت	ت : محى الدين مزيد
٤٥٣ – القاهرة : إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت : حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤ – خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت : سوزان خليل
٤٥٥ – تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	ت : محمود سيد أحمد
٤٥٦ – لا تنسنى	مريم جعفرى	ت : هويدا عزت محمد
٤٥٧ – النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر اوكين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٨ – الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت : جمال عبد الرحمن
٤٥٩ – نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
٤٦٠ – الفاشية والنازية	ستوارت هود – ليتزا جانستز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦١ – لكان	داريان ليدر – جودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦٢ – طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبد الرشيد الصادق محمودى	ت : عبد الرشيد الصادق محمودى
٤٦٣ – الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت : كمال السيد
٤٦٤ – ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت : حصة منيف
٤٦٥ – قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت : جمال الرفاعى
٤٦٦ – حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت : فاطمة محمود
٤٦٧ – التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت : ربيع وهبة
٤٦٨ – روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٤٦٩ – جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت : مجدى عبد الرازق
٤٧٠ – الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت : محمد السيد النتة
٤٧١ – رحلة لاستكشاف أفريقيا ج٢	نخبة	ت : عبد الله الرازق إبراهيم
٤٧٢ – دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٣ – دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٤ – الأدب والنسوية	بام موريس	ت : سهام عبد السلام
٤٧٥ – صوت مصر : أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت : عادل هلال عنانى
٤٧٦ – أرض الحبايب بعيدة : بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت : سحر توفيق
٤٧٧ – تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت : أشرف كيلانى
٤٧٨ –الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى دونج	ت : عبد العزيز حمدى
٤٧٩ – المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨٠ – تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨١ – عباءة النبى	روى متحدة	ت : رضوان السيد
٤٨٢ – موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت : فاطمة محمود
٤٨٣ – النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	ت : أحمد الشامى

٤٨٤ – جمالية التلقى — هانسن روبيرت ياوس — ت : رشيد بنحدو
٤٨٥ – التوبة (رواية) — نذير أحمد الدهلوى — ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٦ – الذاكرة الحضارية — يان أسمن — ت : عبد الحليم عبد الغنى رجب
٤٨٧ – الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية — رفيع الدين المراد أبادى — ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٨ – الحب الذى كان وقصائد أخرى — نخبة — ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٩ – هُسِّرل : الفلسفة علمًا دقيقًا — هُسِّرل — ت : محمود رجب
٤٩٠ – أسمار الببغاء — محمد قدرى — ت : عبد الوهاب علوب
٤٩١ – نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى — نخبة — ت : سمير عبد ربه
٤٩٢ – محمد على مؤسس مصر الحديثة — جى فارجيت — ت : محمد رفعت عواد
٤٩٣ – خطابات إلى طالب الصوتيات — هارولد بالمر — ت : محمد صالح الضالع
٤٩٤ – كتاب الموتى (الخروج فى النهار) — نصوص مصرية قديمة — ت : شريف الصيفى
٤٩٥ – اللوبى — إدوارد تيفان — ت : حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦ – الحكم والسياسة فى أفريقيا — إكوادو بانولى — ت : مجموعة من المترجمين
٤٩٧ – العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط — نادية العلىّ — ت : مصطفى رياض
٤٩٨ – النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث — جوديث تاكر ومارجريت مريودز — ت : أحمد على بدوى
٤٩٩ – تقاطعات : والأمة والمجتمع والجنس — نخبة — ت : فيصل بن خضراء
٥٠٠ – فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية) — تيتز رووكى — ت : طلعت الشايب
٥٠١ – تاريخ النساء فى الغرب — آرثر جولد هامر — ت : سحر فراج
٥٠٢ – أصوات بديلة — هدى الصدّة — ت : هالة كمال
٥٠٣ – مختارات من الشعر الفارسي الحديث — نخبة — ت : محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤ – كتابات أساسية ج١ — مارتن هايدجر — ت : إسماعيل المصدق
٥٠٥ – كتابات أساسية ج٢ — مارتن هايدجر — ت : إسماعيل المصدق
٥٠٦ – ربما كان قديسًا — آن تيلر — ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥٠٧ – سيدة الماضى الجميل — بيتر شيفر — ت : شوقى فهيم
٥٠٨ – المولوية بعد جلال الدين الرومى — عبد الباقى جلبنارلى — ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩ – الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك — آدم صبرة — ت : قاسم عبده قاسم
٥١٠ – الأرملة الماكرة — كارلو جولدونى — ت : عبد الرازق عيد
٥١١ – كوكب مرقّع — آن تيلر — ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥١٢ – كتابة النقد السينمائى — تيموثى كوريجان — ت جمال عبد الناصر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٠٢٢ / ٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

يهدف هذا الكتاب إلى توفير الوقت لمعلّم السينما الذى يبسّط مظاهر التعقيد فى ذلك الفن وفى صناعة السينما، وهى صعبة التعامل معها بالنسبة لكتابة الطلاب عنها، ثم يهدف إلى التقليل من قلق الطلاب المتعلق بالكتابة، وذلك بتوضيح النقاط التى يعتقد أساتذتهم أنهم استوعبوها تمامًا، وذلك بفتح قناة اتصال بين الاثنين، بين الطالب الذى يدرس الفن السينمائى والمعلم الذى يقوم بعمليات التدريس، كما يهدف إلى ملء فراغ بين دلائل الكتابة النقدية وكتب الدراسات السينمائية.

ورغم أن التركيز هنا يقع على الكتابة التحليلية التى تم إجراؤها فى معظم البرامج التدريسية للسينما؛ فالكتاب يمكن استخدامه فى أغراض كثيرة إلى جانب عدد كبير من الكتب المدرسية الأخرى، وبخاصة لكل معلّم يشعر بأن كتابة النقد السينمائى جزء من عمليات تعليم ذلك الفن.